КОНСТАНТИН МИКЛАШЕВСКИЙ

ГИПЕРТРОФИЯ ИСКУССТВА

Вопрос о значении искусства и его учете. — Религия и искусство. — Относительность искусства. — Художественное засилие. — Симптомы отравления. — Отрицание искусства. — Конструктивизм. — Художественная политика и будущее искусство. — Петроград — 1924 г.

КОНСТАНТИН МИКЛАШЕВСКИЙ

ГИПЕРТРОФИЯ ИСКУССТВА

ПЕТРОГРАД, 1924

Петрооблит № 9449. Печ. 2000 экз. Заказ № 1126.

Гос. тип. им. Евгении Соколовой, Петроград, Измайловский № 29.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

I. ВОПРОС О ЗНАЧЕНИИ ИСКУССТВА И ЕГО УЧЕТЕ. 5

Искусство как производство. Прочное положение искусства в современном обществе. Новейшие и прежние определения искусства.

II. РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО. 11

Основные фазы мироощущения. Табу. Автоматизм. Сдвиг. Всякое искусство реалистично. Любовь. Главные и побочные функции искусства. Самоцельного искусства не существует. Затруднение восприятия. Искусство и химические возбудители. Извечная конкуренция и вражда между религией и искусством.

III. ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА. 20

Несостоятельность всех определений искусства. Искусство, как способ восприятия. Заразительность.

IV. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗАСИЛИЕ. 24

„Искусственное“ воздействие на наш психофизический аппарат. Л. Толстой о распространении искусства. Художественный день современного горожанина. Популяризация и машинизация. Дешевое искусство. Мечта о меценате безыскусственности. Призрак автоматизации. Призрак досуга. Досуг и отдых. Хоровод. Праздность и Праздник. Скука. Гипертрофия чтения. Жизнь через переводчика. Реабилитация ротозея и танцульки. Пляска и танец. Спортивная площадка и „Дансинг“, как храм современности.

V. СИМПТОМЫ ОТРАВЛЕНИЯ. 38

Медицинская картина интоксикации. Ускорение темпа. Последний крик. Дон-Жуанство. Бронебойная простота. Принципьяльное оправдание „Бума“. Эксцентризм. Антитоксины. Пьянство и аперитиф. Художественный артрит. Пионерство и Александризм. Жировое перерождение.

Стр.

VI. ОТРИЦАНИЕ ИСКУССТВА. 46

Similia similibus curantur. Непоследовательность отрицателей искусства. Освальд Шпенглер. Новые грандиозные задачи.

VII. КОНСТРУКТИВИЗМ. 52

Утопия о слиянии искусства и жизни. Организующее жизнь искусство. Производство вещей. Перемена туалета. Художественная и техническая конструктивность. Готический собор и замок феодала. Закон гистерезиса. Украшение и оформление. Конструкторы божьей милостью. Преодоление материала и не подтвержденные ремеслом лозунги. Инженериальная модель. Молот и мистика. Прикладной супрематизм. Вязание кошельков. „Долой искусство“ означает „Долой артистов“.

VIII. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА И БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО. . 68

Наша художественная политика. Отношение пролетариата к художественному наследию. Помещичья земля и буржуазное искусство. Левое искусство и революционность. Агит-искусство. Черный пар. Умеренность и запретность. Гетто. Отделение искусства от государства. Художественные предметы в школе. Еще о спорте и пляске. Самодеятельное искусство. Блажен, иже скоты милует. Заключительное слово.

I

ВОПРОС О ЗНАЧЕНИИ ИСКУССТВА И ЕГО УЧЕТЕ.

В настоящее время сделаны попытки рассматривать искусство, как один из видов производства, а художественное произведение — как продукт производства, который к тому же непременно должен быть общественно-полезным. Так как организованное общество стремится нормировать всякое производство и рационально распределять его продукты, чтоб не было ни преизбытка, ни недостатка, то повидимому, пришло время особенно тщательно и внимательно постараться выяснить, в чем именно состоит это производство, в чем — общественная полезность искусства, и наконец,— какое количество этого продукта нужно в среднем человеку.

О сущности, границах и целях искусства говорено очень много, хотя и без прочных результатов, а о рациональной дозе его, нужной для достижения максимума общественной полезности, кажется почти и не говорено. Между тем, если мы можем с большей или меньшей точностью определить и предвидеть, сколько человеку нужно кубо-саженей воздуха для здорового сна, сколько нужно рельсов и шпал, для поддержания в хорошем состоянии данного количества километров железнодорожного пути, сколько времени нормальный человек может играть в теннис или купаться, с максимальной пользой для организма, то и действие на человека такого продукта, как искусство, вероятно, имеет свои законы и границы, поддающиеся учету.

Что касается общественной полезности искусства, то хотя ее понимают чрезвычайно различно и противоречиво, но в принципе мало кто в ней сомневается, по крайней мере в отношении того искусства, которое именуют „хорошим", „подлинным", „здоровым" и т. д. И все же, так как наше поколение имеет похвальную привычку все переоценивать и ничего не брать на веру, и так как в суждениях людей о том, что́ есть искусство хорошее, подлинное и здоровое, нет никакого единогласия, то не помешает пересмотреть вопрос о полезности искусства вообще и убедиться, не есть ли в данном случае всеобщее признание лишь всеобщим заблуждением. Ведь были времена, когда, например, оффициальная, казенная церковь владычествовала над умами и сердцами людей всецело и безапелляционно; те единичные вольнодумцы, которые осмеливались входить в самое робкое обсуждение ее догматов, законов и приемов воздействия на людей, угождали на костер; всякий могущественный или просто зажиточный человек считал делом первой необходимости и хорошего тона поддерживать церковь материально и морально, — быть меценатом церкви, а рядовые граждане весьма охотно и часто посещали богослужение. Но времена изменились, и церковь, бывшая не только оплотом государства, но и подлинным двигателем культуры, почти совершенно утеряла бывший авторитет и первенствующее положение в обществе. Зато искусству люди уделяют чрезвычайно много внимания, времени и сил. Всякое государство, даже в эпохи бурных революций, считает долгом искусство поощрять и субсидировать, создавая особую область оффициального, казенного искусства, богатые граждане почти все стараются быть меценатами, поддерживая сытое существование множества попов от искусства, да и все вообще граждане широко пользуются услугами легиона артистов и истово посещают бесчисленные „храмы искусств".

Так вот, и относительно искусства, быть может произойдет то же. Исполнив, в течение веков общественно-полезную миссию, оно когда-нибудь (быть-мо-

жет, даже очень скоро) очутится на задворках опередившей его культуры, и незыблемость его основ будет подвергаться веским сомнениям со стороны широкого круга людей.

Пересмотреть основы искусства тем более кстати, что за последнее время появились голоса, правда единичные и робкие, говорящие о том, что тот или иной вид искусства, или все искусство вообще, уже не нужно, и его следует заменить чем то другим. Эти мнения будут подробно рассмотрены впоследствии, а начать нужно с попытки набросать хотя бы несколько основных штрихов, которые бы дали возможность разобраться в поставленных вопросах.

Искусство — явление в высшей степени сложное, и осилить его теоретически очень трудно. Потому то, все пытающиеся уместить свои художественные лозунги в десятке-другом строк газетного столбца, всегда терпят неудачу, и ни одна попытка определить искусство одной фразой, даже очень остроумной и продуманной, не увенчалась успехом. Сознавая трудность задачи, я не буду даже пытаться дать в этой книге исчерпывающее определение границ искусства. Получилось бы длинно, пожалуй, скучно и не уместилось бы в намеченные рамы.

К сожалению, нам удастся использовать лишь немногие из художественных теорий новейших артистов, которые не мало „производят" и еще больше по поводу производства рассуждают, об'ясняют и воюют, защищая дежурную теорию от нападков, причем наиболее яростно нападающими являются (по издревле установившемуся обычаю всех войн) ближайшие соседи. Но тут приходится констатировать, что если произведение искусства есть продукт, то произведения новейших артистов суть продукты скоро портящиеся, и сами артисты изобретают и храбро отстаивают все новые и новые художественные теории, меняя их, чаще, чем перчатки. При таких условиях, хорошенько обдумать свою теорию некогда и, что особенно досадно, приходится прикрываться дымовой завесой очень туманной терминологии и идеологии.

Поэтому, значительная часть деклараций таких артистов представляет из себя графоманию чистой воды.

Возьмем хотя бы декларации, помещенные в № 20 журнала „Жизнь Искусства“ за 1923 г.

Декларацию Малевича привожу целиком:

СУПРЕМАТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО.

Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях.

А 1) Мир, как человеческие различия

Бог
Душа
Дух
Жизнь
Религия
Техника
Искусство
Наука
Интеллект
Мировоззрения
Труд
Движение
Пространство
Время

= 0

1) Науке, искусству нет границ, потому, что то, что познается, бегранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира — пути бога, а „пути его неисповедимы“, то он и путь равны нулю.

3) Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль.

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

А 2) Сущность различий.

Мир, как беспредметность.

К. Малевич.

Там же есть декларация М. Матюшина, от группы „Зорвед", о том, что их искусство должно восприниматься зрительными центрами, находящимися в затылочной части мозга. Филонов (там же) пишет: „Я отрицаю абсолютно все вероучения в живописи от крайне правых, до супрематизма и конструктионизма, и всю их идеологию, как ненаучные", и тут же преподносит такую науку: „Реализм есть схоластическое отвлечение от предмета (об'екта) только двух его предикатов: форма — цвет. А спекуляция этими предикатами — эстетика". „Чистая действующая форма абсолютно адекватная об'екту и его предикатам, их выбору или абсолютному комплексу" и т. д.

Не многим лучше декларации целых коллективов. Вот, например, § 10 Тезисов основ Петроградского отдела ИЗО Пролеткульта:

„§ 10. В пролетарском строительстве, при организации единого конструктивного, массового воздействия, создаваемого коллективно, необходимо совместное конструктивное дополняющее друг друга творчество. Совместное производство нескольких видов искусства в одной вещи организуется в целостную конструкцию, как многогранное и целесообразно необходимое явление искусства организованного коллектива".

Еще пример: „Искусство есть только количественно своеобразный, временный, с преобладанием эмоций, метод жизнестроения и, как таковой, может остаться ни изолированным, ни тем более длительно самостийным в ряду других подходов к строению жизни" [1]).

Получается, что самые непримиримые германские метафизики, об'яснявшие одно непонятное слово не-

[1]) Н. Чужак. Журн. Леф. № 1.

сколькими словами, еще менее понятными, и писавшие об искусстве, как о „бесцельной целесообразности“, как о „ценности, чисто интенсивной, а не консекутивной, не основанной на умозаключениях“ (И. Кон), как о „полной выразительности форме и сделавшимся формой выражении“. (Ф. Фишер), все-таки уступали в туманности нынешним артистам, желающим итти в ногу с марксизмом, проповедующим материализм, утилитаризм и т. д.

Поэтому, не попробовать ли нам, не затуманивая мозгов и не задерживаясь на рассмотрении прежних теорий, кое-как наметить не разрешенный до сих пор вопрос о сущности и назначении искусства?

II

РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО

Все предметы в природе обладают способностью к восприятию внешнего мира. Даже неодушевленные предметы так или иначе реагируют на внешние явления: кусок металла, например, накаляется и плавится под влиянием теплоты или звучит, вследствие полученного сотрясения. Конечно, неодушевленные предметы воспринимают мир абсолютно пассивно и автоматично. Почти то же можно сказать и о простейших животных и растениях. Организмы же высших ступеней проявляют все больше и больше сознательности, их реакция на явления извне все более гибка и разнообразна, а автоматизм все менее и менее ощутим. На высшей ступени стоит, конечно, человек. Наиболее сознательное и многостороннее восприятие мира отличает его от низших организмов и является основным источником и двигателем всякой культуры. На процесс восприятия человек тратит некоторое количество энергии. На всякое ощущение и переработку этого ощущения внутри нас, мы употребляем некое усилие. Физические законы таковы, что на переработку определенного количества материала нужно и определенной величины усилие, определенное количество энергии, а так как силы человеческие ограничены, то и количество материала, поступающего извне в известный промежуток времени для переработки нашим организмом, должно быть ограничено, иначе произойдет перегрузка нашей физиологической машины (переутомление).

На первоначальных ступенях развития человечества, приемники поступающих извне воздействий свежи и не изношены и велик запас внутренней энергии в молодом организме (будь то молодость культуры вообще или молодость данного единичного организма). Отсюда первоначальная яркость мироощущения и экспансивность, свойственная первобытному человеку и ребенку. Но так как все на свете подчинено законам экономики и учету сил, то приходят в действие некие регуляторы, показывающие человеку, что он зарывается, что нельзя об'ять необ'ятное, что мир, действующий на человека извне, настолько огромен, что его не осилишь, что надо не только жадно глотать все, но и обороняться от натиска стихии. Наступает момент, когда человек пугается чрезмерной яркости, чрезмерного величия представившейся ему картины и пытается закрыть глаза, заслонить от себя ослепительность природы, уже начавшей его обжигать. Итак, между внешним миром и собой человеку приходится ставить какой-нибудь заслон, умеряющий действие силы, устрашившей его. Если великое нас пугает, то надо его заменить малым, а самый маленький предмет может заслонить от нас весь мир, но при непременном условии, чтобы этот предмет находился совсем близко от нас. Наиболее же близкое нам — это либо мы сами, либо то, что мы сами создали. Защищая себя, человек создает заслоняющий его от внешних сил и олицетворяющий эти силы образ, пластический (идол) или звуковой, словесный (название божества и заклятие божества — „табу"). Табу дает возможность огромную и сложную совокупность мировых сил заменить одним выдуманным самим человеком словом — бог, а при помощи идола, человек подменяет внешний мир самим собой (антропоморфизм) [1].

---

[1]) О „Табу" есть интересные мысли у Освальда Шпенглера (Закат Европы). Прошу отметить, что, говоря о „первобытном человеке", я разумею первобытные ступени культуры человечества, а не современные дикие племена, культура которых, хотя и примитивна, но носит часто определенно упадочный характер.

Если читатель думает, что я уже сказал что нибудь об искусстве, он ошибается: я пока говорил о явлении, противоположном искусству — о религии, о котором мне пришлось кратко упомянуть лишь для последующего уяснения, что такое искусство.

Какова же дальнейшая эволюция отношения человечества к внешнему миру? После эпох, когда, наряду с безудержным оргиастическим слиянием человека с природой, наблюдается суеверный ужас перед этой же природой (Terror antiquus), всяческие старания укрыться и заклясться от грозящих ежеминутно бедствий, человек вступает в эру более уравновешенных взаимоотношений с внешним миром, к которому он относится уже спокойней и сознательней. Становится тесно жить окруженному истуканами, и человек рискует отодвинуть религиозную завесу несколько дальше от себя. От порога жилища боги отступают на Олимп, а затем, когда натренированный на восприятия человек уже не пугаясь разбирается в стихии и беспредельности, боги, оставив человеческий образ, вновь расплываются в абстракции мироздания, оставив на земле свои оболочки, лишенные прежнего значения, — шелковичные коконы, в которых уже нет червяка, но из которых можно соткать красивый наряд.

Параллельно и одновременно с процессом вырождения религиозного инстинкта, идет процесс противоположный и находящийся в отношении обратной пропорциональности к первому. Со вступлением человечества в зрелый возраст, приемники поступающих извне воздействий изнашиваются и все чаще бывают моменты, когда восприятие мира происходит с недостаточной яркостью, когда человек не только не пугается, но относится к миру равнодушно (скептицизм) и даже вовсе не замечает его (автоматизм). Начали мы с того, что автоматизм восприятия отличает низшие организмы и свойствен даже вещам, так что автоматическое восприятие жизни — есть как бы отсутствие жизни — как бы смерть.

Привожу слова из дневника Л. Толстого: „Я обтирал в комнате, и обходя кругом, подошел к дивану

и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог, и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как и не было. Если бы кто сознательно видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видел или видел, но бессознательно, если целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была" [1]).

Что автоматические действия и поступки не идут в счет и считаются как бы не бывшими, доказывает и то, что все уголовные кодексы не вменяют и оставляют безнаказанными преступления, совершенные в состоянии автоматизма и бессознательности.

„Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, говорит Шкловский, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках, или, говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами". „И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством". Дальше Шкловский определяет искусство, как „способ увеличения ощущения вещи", действие искусства, как „вывод вещи из автоматизма восприятия", а приемом искусства он называет „прием остранения вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия" и приводит ряд примеров приема литературного остранения [2]).

В сущности, несколько тяжеловатый прием „остранение" не представляет чего-нибудь совсем нового. Мы

---

[1]) Курсив мой. Цитирую по замечательной статье В. Шкловского — „Искусство, как прием" (Поэтика. Сборники по теории поэтического языка, II).

[2]) Ibidem.

давно знаем, что искусство есть некое „обострение“ представляющихся предметов (остро взято, остро трактовано, говорим мы в похвалу) и в последнее время называем этот процесс в искусстве термином „сдвига“, а Евреинов нечто похожее разумел в своем термине „Преображение“.

„Всякое изменение вида конкретности (предмета) всегда сопровождается обнаружением его живописных качеств. На этом простом законе в сущности зиждется весь смысл изобразительной живописи“. (Н. Пунин).

Для того, чтобы сделаться художественным, предмет должен как то выйти из ординара, измениться [1]). Поэтому, условию преображения, изменения, остранения, обострения, сдвига должно отвечать всякое искусство. Даже то, которое мы считаем реалистичным, натуралистичным и т. д. кажется нам таковым только потому, что мы к нему привыкли. Наиболее рабски скопированный с натуры рисунок, например, есть уже радикально измененная натура, уменьшенная, переведенная из трех измерений в два и т. д. Для того, чтобы узнать самый реалистический портрет, нужна сложная игра ассоциаций, которую мы, культурные люди, не замечаем только вследствие привычки. Этим об'ясняется, что собака даже не догадывается, что на картине изображен ее обожаемый хозяин, а дикарь не догадается, что на картине реалиста, Репина изображены люди.

Вследствие этих соображений теряет смысл разделение искусств на реалистичные и нереалистичные. С одной стороны, реалистичного искусства не существует. Если мы, желая изобразить, например, стеклянный стакан, сделаем другой стеклянный стакан, совершенно идентичный первому по материалу, размеру, весу, форме и пр., то само собой разумеется, это не будет произведением искусства [2]), но стакан можно из-

---

[1]) . . . déséquilibre supérieur, hors de quoi nous ne concevons pas le lyrisme— A. Gleizes et J. Metzinger „Du Cubisme“.

[2]) La seule erreur possible en art c'est l'imitation. — Gleizes Ibidem.

менить, переведя некоторые его характерные черты в два измерения живописи или в музыку, или описав словами. Это — искусство.

С другой стороны, всякое искусство, изменяя вещи и „уничтожая банальность их внешности“ [1]), подчеркивает жизнь. Искусство—откровение.

Вряд ли человек, не впавший в крайнюю степень маразма и меланхолии будет отрицать, что внешний мир настолько велик, содержателен и всегда интересен, что дело только за нами. Ограниченность и немощь нашего восприятия причина тому, что мы далеко не всегда в состоянии оценить содержательность любой мелочи и повседневного пустяка, и нужны для этого особенно благоприятные и уравновешенные состояния нашего организма. Одним из таких состояний является между прочем, любовь, которую напрасно уподобляют неуравновешенности. Чехов сказал где то: „Любовь — это когда кажется то, чего нет“. Нужно поистине быть неизлечимо больным нытиком и брюзгой, чтоб дать такое определение любви, прямо противоположное ее сущности. Пусть не думает ни один влюбленный, что он что-то прибавляет к об‘екту своей любви, при помощи своего любовного воображения. Дай бог лишь осилить то, что есть налицо. Есть поговорка: „Все понять — значит все простить“, относительно же любви можно сказать: „Полюбить — значит все понять“. Не более. Влюбленный, самыми подлинными элементами своего восприятия замечает гораздо больше имеющегося налицо хорошего, чем не влюбленный. Видит все насквозь. Любовь сродни искусству.

Естественно, что человек, которому не дано быть влюбленным от колыбели до могилы, человек, осужденный на автоматизм и в часы сна, и в часы работы, которую он почти всегда не любит и старается сократить, стремится хоть сколько нибудь часов своего дня оградить от автоматизма и его ближайшего друга и

---

[1]) Gleizes. Ibidem.

непременного спутника — скуки и меланхолии [1]), для чего и прибегает к услугам искусства.

Автоматизм — признак духовной смерти, друг и опора всякой косности. Наоборот, острота восприятия (храбрая и не затуманенная религией и мистикой) залог прогресса, возбудитель социальной динамики. В этом прежде всего цель, социальный смысл и общественная полезность искусства, как такового. **Самоцельного искусства не существует.** Кроме того, искусство имеет множество побочных функций. К сожалению, когда теперь говорят об общественной полезности обыкновенно бывает трудно понять, говорят ли о полезности искусства, как такового, или о его прикладной полезности (декоративность, агит-искусство и т. д.).

В человеке, в противоположность животным, имеется избыток воспринимательных сил [2]). Мне кажется, что этот избыток накопляется, именно, вследствие некоторой изношенности человеческого воспринимательного аппарата, вследствие того, что внешние воздействия проникают внутрь нас слишком легко, незаметно, автоматично. Потому то, искусство должно затруднять, замедлять восприятие, как это утверждает Шкловский, да и не он один [3]).

---

[1]) Метко выражено у Пушкина (Онегин. I. XXXVIII):

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче — русская хандра,
Им овладела понемногу;
. . . . . .
Ни сплетни света, ни бостон,
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный,
Ни что не трогало его.
Не замечал он ничего.

[2]) Этим об'ясняют происхождение искусства и Спенсер, и Гранд-Аллен.

[3]) Trop de clarté messied,— пишет Глэз, и далее: — De ce que l'objet étant veritablement transsubstanté, l'oeil le plus averti éprouve quelque peine a le découvrir, il résulte un grand charme. Le tableau ne se livrant que lentement, semble toujours attendre qu'on l'interroge, comme s'il réservait une infinité de réponses à une infinité de questions. — Ibidem.

В области половых сношений, природа диктует одну позу, самую удобную, самую легкую, но извращенный человек, для того чтобы острее чувствовать придумывает множество поз, более или менее неудобных и трудных. „Не торопись наслаждаться“, говорил старый развратник Овидий. „Не торопись наслаждаться“ говорит нам всякое произведенне искусства, потому что в искусстве есть что то от извращенности, от пресыщенности.

Возвращаюсь к религии, чтобы отграничить искусство с этой стороны и подчеркнуть свое несогласие с распространенным мнением о сродстве, о близости религии и искусства. В основе их лежат состояния и настроения прямо противоположные. Религия — признак детства, искусство — признак зрелости. Пусть искусство зарождается на первобытных ступенях культуры, пусть религия кое-как доплелась до наших зрелых дней включительно; пусть религия и искусство уживаются одновременно, а иногда и под одной крышей, — все-таки они были и есть давнишние конкуренты и недруги. Религиозного искусства не бывает. Произведение искусства, воспринимаемое с точки зрения религии, перестает быть искусством, превращаясь в идол. Идол становится произведением искусства только в руках неверующего. Искусство в области религии — паразит, набрасывающийся на религию, когда организм ее слабеет, и пожирающий ее. Зачатки искусства можно находить в самые свежие религиозные эпохи [1]), но только дряхлеющие формы религии дают почву для пышного расцвета искусства и пользуются искусством, как средством агитации. Так было в отношении античной трагедии и пластики, так было в отношении средневековых мистерий и живописи раннего ренессанса, расцвет-

---

[1]) Полный глубокого смысла художественный момент находим в Евангелии:

2. И по прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна и возвел на гору высокую особо их одних, и преобразился перед ними.

3. Одежды его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить. (От Марка IX)

ших одновременно с развитием светского начала в папском католицизме. Иные чуткие художественные натуры чувствовали разлад между верой и искусством (Ботичелли). Наоборот, свежие течения в области религии всегда нападают на искусство и изгоняют его из церкви (раннее христианство, запрещение Магометом человеческих изображений, иконоборчество в христианской Византии, реформа Лютера, пуританизм, иконоборческие течения в протестантских Нидерландах). Извечные нападки христианского духовенства на искусство и на артистов также достаточно показательны [1].

[1]) Уезжая недавно в заграничную командировку, я взял с собой две семейных иконы, желая доставить удовольствие моим заграничным верующим родственникам. В таможне, служащий ГПУ, увидев в моем чемодане иконы, заметил полупрезрительно: „Артист, а верующий!“ Его недоумение имело глубокий смысл.

III

ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА.

Лев Толстой пишет: „Все существующие эстетики, вместо того чтоб дать определение истинного искусства и потом, судя по тому, подходит или не подходит произведение под это определение, судить о том, что есть и что не есть искусство, известный ряд произведений, почему либо нравящийся людям известного круга признается искусством, и определение искусства придумывается такое, которое покрывало бы все эти произведения [1]).

Мысль Толстого вряд ли осуществима. Для умозрительного определения искусства, собственно говоря, нет никаких оснований. Правда, в некоторых областях знания бывает удобно чисто практически заранее условиться об определенной терминологии, и иногда выходит, что названия заведомо неверные, оказываются удобоприменимыми и прочно прививаются. Так, люди условились принять за 0 градусов тепла температуру тающего льда, — определение логически неверное, но всемирно привившееся вследствие своего практического удобства. Но в такой изменчивой, неуловимой и живой области, как искусство, прочной терминологии выработать не удалось, и все претендующие на об'ективность определения являются все-таки плодом суб'ективного вкуса и художественного credo их автора, ярким примером чему служит теория самого Льва Толстого. Но и кри-

[1]) Что такое искусство?

тикуемый Толстым индуктивный метод трудно выполним. Обыкновенно, не хватает широты, чтобы об'ять все явления искусства, и берется действительно лишь „известный ряд произведений, почему либо нравящийся людям известного круга". Отсюда все эти ханжеские рассуждения об искусстве подлинном и не подлинном, высоком, уличном, полезном и вредном, воспитывающем и растлевающем, здоровом и больном и т. д.

Искусство есть способ восприятия, для наличия которого необходимы: 1) некоторая пониженность нашего психического состояния, некоторая, я бы сказал, „душевная атония" (когда мы берем в руки роман? Когда наша жизнь скудеет")[1] и 2) наша способность определенно повышать психический строй, под влиянием восприятия вещей и явлений каким то особенным образом обостренных.

Без этого нет искусства, и ни один гений ничего не стоит, если его не захотят признать. Не понятое публикой произведение искусства как бы не существует, как не существует музыки в безвоздушном пространстве, как не существует живописи в темноте, как не существует книги в руках неграмотного. Заранее определить, какое искусство нужно или не нужно, никто не может. Какие могут быть об'ективные данные, чтоб утверждать, что Шекспир выше частушки или Бетховен лучше цыганского вальса? Быть может, розовая пастушка, отпечатанная на жестяной коробке фабрики Жако и К°, дает гораздо больше неприхотливой крестьянской девушке, чем нашему брату, брюзжащему о пошлом искусстве, необходимости воспитания масс и т. д., дает Рембрандт. Я даже уверен, что больше. Что лучше — баллада Шопена, при звуках которой соседи спешат закрыть окна, или шарманка, при появлении которой высовываются из окон кухарки и прочие обыватели? Конечно, шарманка лучше.

Итак, в искусстве совершенно необходимо признать своего рода принцип относительности: Произведения искусства, в конечном итоге могут

---

[1]) И. Эренбург. „А все-таки она вертится!" Геликон. 1922 г.

быть оцениваемы только по фактически производимому ими действию[1]).

Вечного искусства нет. Общеобязательного искусства также нет. Все гении имели свои эпохи забвения, и мы не имеем никаких оснований утверждать, что вид искусства, признаваемый в течение пятисот лет, наверное продержится еще хотя бы пятьдесят лет. Оценка искусства возможна только ad hominem, да и вкусы всякого отдельного человека меняются и эволюционируют во времени. Поэтому же, в принципе не выдерживает критики деление искусств на футуристические и пассеистические, так как всякое старинное искусство современно, если оно искренно нами теперь воспринимается.

Крайние, аристократические теории мы можем отбросить, как quantité negligeable, а если смотреть на искусство, как на социальное явление, представляющее из себя некое отношение, дробь, в числителе которой стоит созерцатель (публика), а в знаменателе — творец (артист), то можно окончательно договориться о самом главном и необходимом признаке искусства. Пусть не согласятся со всем тем, что я говорил до сих пор, пусть одни считают сущность искусства в его полезности, другие в доставляемом им наслаждении, третьи в нравственной идее, четвертые в игре, в подражании и т. д., но всякий должен согласиться с тем, что какое-то действие на человека искусство производить должно. Если человек остается к данному виду искусства безучастным, то оно не годится, не нужно, как не нужен аэроплан, который не летит, спичка, которая не воспламеняется, шуба, которая не греет, ружье, которое не стреляет. Это же говорит и Лев Толстой в своей, местами даже туповатой, но содержащей не одно гениальное место, книжке: „Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного,

[1]) Зависимость художественных ценностей от способа нашего восприятия указал Кюльпе, писавший, между прочим, что фальшивое пение в концерте мешает только, если я замечаю его фальшивость. Oswald Külpe Ueber den assoziativen Faktor des aesthetischen Eindrucks. 1899.

есть один несомненный — заразительность искусства... Но мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть и единственное мерило достоинства искусства. Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря об его содержании, то есть независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает" [1]).

Использовать эти счастливые мысли Толстой не сумел совершенно, заполнив свою книгу дедукцией и навязыванием собственных художественных вкусов. Я же намерен поставить эти мысли в основу дальнейших моих суждений. На всякий случай делаю оговорку, быть может излишнюю, вследствие своей очевидности: если искусство необходимо действует на мироощущение, это еще не значит, что все то, что действует на мироощущение, есть непременно искусство, но отрицательный признак незыблем. Если в ряде данных конкретных случаев искусство не подействовало, значит не было и искусства.

---

[1]) Ibidem. Курсив Толстого.

IV

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗАСИЛИЕ.

Отметим отправные пункты для дальнейшего.

Да простится мне тавтология: искусство есть средство искусственного воздействия на наш психофизический аппарат и, судя по роли, сыгранной искусством в развитии нашей культуры — средство очень сильное. Не даром медицина уделяла не мало внимания, как терапевтическому, так и вредному влиянию искусства на человека. В природе ничего не дается даром. За всяким плюсом нас подкарауливает минус, за всякую получку приходится рано или поздно расплачиваться, всякая расточительность влечет нищету. Всякое сильное средство может быть полезно или вредно, в зависимости от дозы (Таков будет, например, ответ любого врача на вопрос „Вреден ли алкоголь?"). По поводу научных приемов в фармакологии, профессор Д. А. Каменский пишет: „Весьма часто, для правильного представления о механизме действия лекарственных веществ, а следовательно, и для возможно рационального применения их во врачебной практике, необходимо исследовать не только полезное действие врачебного средства, но и вредное или побочное действие последнего на организм, так как нередко однократное наблюдение явлений о т р а в л е н и я, вызываемого каким либо врачебным средством, дает более полное представление о характере его действия, чем многократное наблюдение над терапевтическими свойствами последнего" [1]).

[1]) Фармакология. Слов. Брокгауза.

В медицине, опыты ядовитого действія лекарств обыкновенно производятся над животными. Однако, хотя некоторые домашние животные (кошки и в особенности собаки) и проявляют явные признаки расстройства от музыки, или, например, от чтения в их присутствии трагических монологов, с моей стороны было бы не серьезно предложить наблюдать вредное действие искусства, отравляя им животных. К счастью, в мире людей есть что понаблюдать в этом смысле. Я не буду касаться общеизвестного факта об особенностях психики и нервной системы профессиональных артистов, так как меня больше интересуют вопросы не художественного творчества, а художественного восприятия. Показателен в данном отношении тип ревнителя или покровителя искусств, завсегдатая премьер и концертов, страстного коллекционера и библиофила. В огромном большинстве случаев, это человек изнеженный, не вполне психически уравновешенный и мало работоспособный, то что насмешливо называется „эстет". Но есть область гораздо более интересная для наблюдений и показательная — это явление массового отравления смертельными дозами искусства современного цивилизованого человечества.

Какое огромное место в обществе занимает совокупность производств, относимых к искусству, ярко описывает Л. Толстой:

„Подробно и тотчас же, как это совершилось, описывается, как такая то актриса или актер в такой то драме, комедии или опере играл или играла такую или иную роль, и какие выказали достоинства, и в чем содержание новой драмы, комедии или оперы и их недостатки и достоинства. С такой же подробностью и заботливостью описывается, как спел или сыграл на фортепиано или скрипке такой то артист такую то пьесу и в чем достоинства и недостатки этой пьесы и его игры. В каждом большом городе всегда есть, если не несколько, то уж наверное одна выставка новых картин, достоинства и недостатки которых с величайшим глубокомыслием разбираются критиками и знатоками. Каждый день почти выходят новые романы, стихи

отдельно и в журналах, и газеты считают своим долгом в подробности давать отчеты своим читателям об этих произведениях искусства. На поддержание искусства там, где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры. В каждом большом городе строятся огромные здания для музеев, академий, консерваторий, драматических школ, для представлений и концертов. Сотни тысяч рабочих— плотники, каменщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — целые жизни проводят в тяжелом труде для удовлетворения требований искусства, так что едва ли есть какая нибудь другая деятельность человеческая, кроме военной, которая поглощала бы столько сил, сколько эта" [1]).

Я даже склонен подозревать, что если бы сосчитать решительно все траты, делаемые человечеством на искусство и украшения, художественный бюджет оказался бы еще увесистее бюджета военного. Только военный чувствительней для кармана, так как деньги на него взимаются принудительно, а большую часть трат на искусство мы производим добровольно и ежедневными мелкими взносими. Во всяком случае, засилие искусства с каждым годом увеличивается, и со времен Толстого, художественное ожирение ушло далеко вперед. Оно особенно поразило меня, во время моей поездки в Европу, в декабре 1922 года.

Проследим внимательно, с раннего утра до позднего вечера трудовой день любого обывателя современного города: Он проснулся. Первое, что он видит, это декоративный узор карниза обоев, стильную лепку потолка и не менее стильную висячую лампу. Одеяло и обшлаг его ночной рубашки тоже, вероятно, не без художественности. Он протягивает руку за папиросой — коробка изящно декорирована. Туалетный прибор на умывальнике — тоже. Он открывает окно — в комнату врываются фортепианные упражнения будущих знаме-

[1]) Что такое искусство?

нитостей, шарманка, пение мастерового и т. д. За утренним кофе — непременная газета, литературный отдел, передовица, конечно написанная по всем правилам поэтического языка, например (подлинный текст статьи известного петроградского театрального критика С...): „Актер поставлен перед костлявым призраком голода, перед этим отвратительным чудовищем... Я хочу указать на другую опасность, уже выявившую свой звериный лик... театр, уже скользящий по наклонной плоскости вниз, в сущее чертово болото всяческой пошлости“ и т. д. Человек идет на службу. Художественные вывески магазинов, фигурки, эстампы, Джиоконды, атласные юбки Терборха. Разнообразные рекламы и плакаты на перебой стараются привлечь внимание и ошарашить максимумом художественного остранения. Дома, киоски, памятники, всевозможных стилей и эпох. Военный отряд, конечно с музыкой. Автогудки, наигрывающие какие-то мелодии и аккорды. Частичная передышка в часы службы. Отправляясь завтракать, представляется возможность забежать в грамофонное заведение, где за сходную плату, вставив себе в уши пару трубок, можно прослушать модную арию или танец. Отправляясь в уборную, полагается захватить какую нибудь книжку. Завтрак в ресторане: газеты, журналы, музыка, стильная обстановка. Файв о'клок — то же + радио-концерт с Эйфелевой башни, изысканное разнообразие дамских туалетов и вечерняя газета. Обед — тоже. Далее — кино или театр. Ужин с музыкой и кабаре. Наконец, кружевной капот жены или любовницы, чтение романа на ночь, „чтоб скорей заснуть“. Последнее видение: стильная и изящная лампа или подсвечник на ночном столике и голова Аполлона на конверте от презерватива... Уф!

А в путешествии: купэ и рестораны с разводами в стиле модерн и даже океанский пароход, в котором футуристы так ценят целесообразность и торжество инженерии, внутри, без всякого такта, разделан изящными колонками с коринфскими капителями, качания которых могут только способствовать морской болезни, и разукрашен картинами и ценными штофными гардинами.

От художественного засилия современного городского быта никуда не спрячешься, никуда не убежишь. На даче, на берегу моря, в курорте — все то же. Архитектура, выставки магазинов, якобы народно-бытовые празднества, изысканные туалеты и музыка, музыка...

Даже в тяжелые годы войны, искусство не унимается, уже не говоря о революции: „Жили люди в восемнадцатом, девятнадцатом и двадцатом году, которые говорили: В домах наших холодно: откроем побольше театров. Нам нечего есть: откроем побольше театров. Войска наши разбиты: откроем побольше театров и пошлем актеров играть на фронт". (Из статьи Адр. Пиотровского).

Ненормальность положения с каждым годом становится все серьезнее: Вот что говорит, например, председатель артистической ложи в Берлине. М. Конора: „В прежнее время, в кафе работали исключительно музыканты; но постепенно туда стали приглашать и артистов для устройства кабаре. Конкуренция привела, в конце концов, к тому, что в настоящее время во всех берлинских кафе имеются также и кабаре, что сильно увеличило спрос на артистов этого жанра. В одном Берлине насчитывается уже около 300 площадок, где выступают артисты варьете и кабаре. Среди них имеется несколько десятков весьма крупных, в которых выступают не только единичные артисты, но и целые труппы в 6 и более человек. Нет также ни одной „танцульки" где бы не было варьете среди публики. Таким образом, в одном Берлине сейчас больше работы для артистов, чем прежде в половине всей Германии.

Та же картина в Париже: Парижская муниципальная статистика отмечает рост числа театральных и вообще увеселительных предприятий в Париже. В 1921 г. таковых было 541; в 1923 году — 637, не считая 916 концертных зал.

---

[1]) Из доклада Конора, в Петроградском Сорабисе.

Эренбург пишет о памятниках героям, которых после последней войны поставлено во Франции свыше 5,000, и замечает, что на истраченные суммы можно было бы восстановить 15.000 разрушенных домов [2]).

Мы мало отдаем себе отчета в том, до какой степени вся наша психика загромождена артистизмом, то есть об'едками художественных образов и форм. Классификация наших самых казалось бы свежих и непосредственных жизненных восприятий может уместиться в оглавлении какой нибудь истории искусств Вермана или Мутера. Здоровая и толстая женщина является для нас женщиной Рубенса или Кустодиева; увидя меланхолический островок среди озера, мы не преминем воскликнуть: „Ах, Остров Мертвых!" Без особой надобности мы отмечаем „живописность, музыкальность, театральность" различных жизненных явлений, а говорить и писать просто, не употребляя чужих, более или менее затасканных художественных образов, мы совсем не умеем. (Не умеет этого и пишущий эти строки: затасканные образы и вообще излишнюю художественность можно находить на каждой странице.) Одна из заслуг коммунистов в том, что они одним росчерком пера уничтожили прежнюю журналистику с ее замечательно затасканными способами воздействия на психику пьющего утренний кофе обывателя. Я не хочу сказать, что и советская пресса в этом отношении безгрешна, но все же в ней больше свежести.

В наибольшей степени больны артистизмом буржуазные классы, но не следует думать, что рабочее население находится во много лучших условиях. Оно имеет приблизительно то же, только несколько более дешевого сорта. Машинизация и популяризация искусства и художественной промышленности, с кинематографом во главе, разбила в этом отношении классовые преграды. Ведь в современной промышленности, разукрашенная вещь обходится часто дешевле, чем совсем простая, маскируя недостатки материала и формы. Так, литые стеклянные изделия, например блюдца для варенья

---

2) „А все таки она вертится".

дешевле сделать со вдавленным узором, экономящим материал и скрывающим дефекты дешевого стекла.

Всякий имеет возможность любить искусства и быть меценатом сообразно со своими средствами. Есть множество популярных рецептов, как увеличивать красоту своего быта. Например, на тарелку лицом вниз кладут одну или несколько картинок, сверху льют жидкий гипс, который, затвердевая, отделяется от тарелки, и получается красивый медальон. Вы вероятно видали такие украшения в самых бедных квартирах. Можно также доставлять эстетические наслаждения и себе, и соседям, купив в рассрочку дешевый граммофон. И не всякая дешевка бывает антихудожественна. Открытка, например, воспроизводящая цинкографическим путем творения знаменитых мастеров, передает подлинную частицу их произведения и „развивает вкус". Да и настоящие музеи вполне доступны для широких масс. Бывают бесплатные дни, да и плата не страшна. Например, за вход в Берлинский „Kaiser Friedrich Museum" брали в начале 1923 года столько же, сколько стоили 3 грамма колбасы.

Характерно, что идеологи пролетариата явно намерены подражать старой традиции и окружать себя со всех сторон искусством и даже проводить эту тенденцию еще дальше. Вот, например, слова А. В. Луначарского из доклада на 4-м Всероссийском с'езде работников искусств, в 1923 г.):

„Когда мы изживем нашу бедность и будем строить жизнь по радостному, мы конечно сбросим наши серые костюмы, в которые нас нарядил мещанин буржуазии, и нам придется перенимать у масс их радостные цвета и краски одежд. Поэтому, каждый пролетарий, производящий предметы домашнего обихода, ткани и т. п., должен иметь художественное образование."

Люди жаждут еще и еще искусства и загромождают свои квартиры всевозможными коллекциями, способствующими разведению пыли и увеличивающими рабство человека перед окружающей его обстановкой. Книжные шкафы заполняются преимущественно художественными изданиями и монографиями по искусству

(Всякий букинист вам скажет: „Лучше всего идет искусство"), что явилось причиной выпуска огромного числа изданий, внешне красивых и уснащенных художественными воспроизведениями, но отличающихся убогим текстом. Поощрять и тратить большие деньги на искусство считает непременным долгом и всякое претендующее на культурность правительство.

Идеологом и ярчайшим выразителем такого пресыщенного отношения к жизни является Н. Н. Евреинов. „Мы потеряли вкус к жизни — пишет Н. Н. — Оказалось, без приправы это блюдо можно есть только насильно" [1]). Его культ разрумяненной, приодетой „искусственной" во что бы то ни стало и подперченной жизни есть лишь выражение остроумными словами того, чего современный человек хоть и не думает, но бессознательно добивается. С тенденцией Евреинова можно и должно не соглашаться и бороться, но надо отдать справедливость, его теория имеет глубокие корни в эпохе.

Обладая деньгами, можно даже без больших познаний прослыть меценатом и, воспользовавшись услугами солидного эксперта, сделать из своего дома маленький музей с безупречного вкуса обстановкой. Сделать это легко, и многие богатые люди это делают. Но я еще не слыхал ни об одном богаче, который пожелал бы устроить свой особняк так, чтоб в нем не было ни одной комнаты, ни одной вещи художественной или стильной. Во всяком случае, выполнить такую задачу было бы в наше время чрезвычайно трудно. Вышла бы казарма или канцелярия. А ведь по существу, — затея вполне осуществимая. Можно сделать так, чтобы было и уютно, и удобно, и чтобы каждая комната носила специфический отпечаток, и чтоб каждая вещь была прочна, удобна, целесообразна, сделана из самого подходящего материала, но чтоб она все-таки была безыскусственна, ахудожественна, (так как искусство может сделать вещь художественной или антихудожественной, но есть и просто вещи, вещи ахудожественные); но разу-

---

[1]) Театр, как таковой (Курсив Евреинова).

меется, на рынке таких вещей не найти. „Ну, конечно", скажут артисты - конструктивисты, „это и есть наше дело!" Нет, товарищи, искусство ваше я люблю и уважаю, но к постройке такого дома вас подпустить нельзя на пушечный выстрел. Но об этом — речь впереди.

В чем же причины распространения искусства вширь в среде современной городской культуры? Конечно, в том, что параллельно ее ценнейшему фактору и двигателю — внешней машинизации, идет опаснейшее явление внутренней механизации человечества. Самобреющие бритвы, самопришивающиеся пуговицы, самовдевающиеся иголки, штопоры, открывающие без всякого с нашей стороны усилия — все это более и более делает нас рабами, зависящими от других, узкими специалистами и ненаходчивыми автоматами. Все способствует явлению, хорошо известному у зоологов под именем „дегенеративное упрощение". Опасность этого явления не достаточно нами учитывается. Современное возвеличение коллектива, вполне разумное и законное, все-таки недостаточно разбирается в том, что есть коллектив и коллектив, и если бы в результате социализации мы получили общество, состоящее из множества автоматов, мы бы получили только всего один автомат. Это было бы торжество доведенных до крайних пределов китайщины и идеалов прусского юнкерства. Ведь к такому именно социализму стремится пессимист и упадочник — Освальд Шпенглер, но не таковы, конечно, идеалы истинного социализма. Поэтому, с тем большей бдительностью нужно относиться к опасности, грозящей изнутри нами же самими возводимых фортов.

У Ю. Айхенвальда находим ценные, но по моему не до конца продуманные мысли: „Особая обида нашей жизни состоит в том, что мы этой жизни совсем не замечаем. Всегда торопливые, мы точно бежим через нее, впопыхах, без оглядки, суетимся, работаем, возводим свои муравьиные постройки, отдаемся неугомонной практике своих недель, и у нас уже не остается времени для того, чтобы разобраться, оглядеться, о своем существовании поразмыслить! Нам некогда... Не напрасно взывал когда то наш великий Толстой

к неделанию. Он этим не проповедывал лени и праздности, не ослаблял нашей энергии: он требовал только, чтобы мы, наконец, оглянулись на себя и о себе подумали, а не уходили с головой в дурман дела, не механизировали своего идеального существа, не изменяли своему высокому назначенью. Душа без досуга, душа в плену у дела, душа — рабочая или рабыня: такое зрелище безотрадно и оскорбительно... И не следует огульно и бесповортно осуждать лень. Во-первых она естественна; именно она естественна, а не ее антипод — прилежание [1]).

Далее Айхенвальд оправдывает стремление человечества сократить часы своей работы, борьбу за восьмичасовой рабочий день, который есть только переходная ступень к еще более короткому рабочему дню.

Все это очевидно, но необходимо задать себе вопрос: стремясь увеличить досуг, умеем ли мы этим досугом пользоваться? Способны ли мы вообще на досуг? Что такое досуг? Мы отдыхаем, когда спим, а досуг это лишь среднее между отдыхом и работой. На первый взгляд выходит, что досуг не так уж и необходим человеку. Если вычесть 8 часов, необходимых на сон и 1 час, необходимый на питание, то останется 15 часов. Многие люди все эти 15 часов и работают. Так работает множество ответственных работников, заваленных практикой врачей, владельцев предприятий, разного вида рабов наживы и т. д. Если род их работы не является специфически вредным для здоровья, то такие люди чувствуют себя отлично и доживают до старости. Следовательно, отработав 8 часов, мы сохраняем еще избыток сил, который и употребляем на некое усилие, отличное от рабочего усилия в тесном смысле слова, усилие, направленное на наиболее в нашем дне интенсивное общение с окружающим нас миром. Не стану ломиться в открытую дверь и доказывать то, что уже давно известно, а именно, что когда человек пляшет в козлином хороводе или заводит какую-нибудь игру или поет

---

[1]) Похвала праздности. Москва. 1922 г.

свою собственную песенку, он общается с внешним миром. Конечно, общается с внешним миром и думающий свою думу мыслитель. Таковы досуги первобытного или свежего, не потерявшего связь с природой человека.

Искусство первобытного человека в большинстве случаев выходит из рамок искусства: это игра или мистерия, или оргия, или просто — фетишизм, но и чистые виды искусства у первобытного человека, как теперь выражаются, самодеятельны. Разделения на артиста и публику нет. Каждый сам себе живописец, и композитор, и танцор. Вся деревня пляшет, а смотрят лишь старики. И человека просто отдыхающего и думающего свою незамысловатую, но все же свою, мысль гораздо легче встретить в деревне (мужик упрям и себе на уме, говорим мы). У современного же горожанина даже самые куцые свои мысли приходят редко. Его мозг набит газетной бумагой. Поэтому то он, хотя и не прочь иногда с'ездить отдохнуть на деревенской природе (этак — часа на два, на три, конечно с гармоникой или гитарой через плечо и газетой в кармане), но постоянная жизнь в деревне является для него синонимом ужасной скуки. В деревне праздник — это редкое явление, а мы, горожане, вообще не мыслим праздности без праздника, потому что нас раз'едает автоматизм и скука. „До будней надо подняться, а не упасть“ [1]). Скука крепко забрала нас в свои лапы и подстерегает, как только начинается долгожданный досуг.

Цитирую Шопенгауэра: „Все живущие заняты и сосредоточены на том, чтобы обеспечить существование. Но раз это исполнено, никто не знает, что делать. Поэтому, второе усилие людей — облегчить тяжесть жизни, сделать ее нечувствительной, убить время, то есть избежать скуки... Государство смотрит на нее, как на общественное бедствие, и из предосторожности принимает меры, чтоб с ней бороться. Эта напасть,

---

[1]) Айхенвальд. Отрицание театра.

как и ее противоположность — голод может толкнуть людей на всякие эксцессы: народу нужны Panem et circenses" [1]).

Умирая от скуки, человек бежит в кабак или в храм искусства или даже без особой религиозной потребности посещает старушку церковь. Об этом же пишет и Л. Троцкий в своей статье „Водка, церковь и кинематограф" [2]).

Вот и выходит, что стремиться к сокращению рабочего дня — это еще мало. Надо также стремиться вернуть человеку утерянную им способность к досугу. Айхенвальд говорит, что много непрочитанных книг ждут человека на полках. Опять таки, это относительно. В огромном большинстве случаев, современный цивилизованный человек читает слишком много, и не только газет. Прочтена газета — в первом попавшемся киоске покупается первая попавшаяся книжонка и проглатывается залпом. Я считаю, что прочел совершенно достаточное количество книг, но у меня есть множество знакомых, которые гораздо больше моего уделяют времени чтению и успевают прочесть 10 страниц, пока я читаю две. Должно быть, эти люди в двадцать раз умней меня. Анатоль Франс сказал где то, что конец мира наступит, когда все люди сделаются библиотекарями. Он прав!

Вот, современное искусство и является могучим помощником для человека в его желании во что бы то ни стало убежать от своей собственной рассохшейся индивидуальности, смотреть на мир чужими глазами, потому что свои ослепли, и разговаривать с миром через переводчика. Молодые, как старики, оставили хоровод и наняли наемных танцоров, как старый развратник, которому уже трудно самому творить эротику, нанимает специалистов и устраивает „созерцательную любовь".

---

[1]) Мир, как В. и И. т. I. Сравн. также у Бодлера (Le galant Tireur) ...disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le temps.

Tuer ce monstre-là, n'est ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun?

[2]) Вопросы быта. Москва. 1923 г.

Я не хочу сказать, что каждый из нас обязан в часы досуга сидеть, созерцая собственный пуп, изрекать собственные, совершенно новые мысли, или сам творить новые произведения искусства, но утверждаю, что надежда будущих поколений и опора общества не в тех, главное занятие которых в глотании в читальне книги за книгой, в бегании из музея в театр, из театра на выставку, а с выставки в концерт, а в тех, что преимущественно занимаются спортом, пляшут в танцульках, или даже просто сидят, задрав ноги, щелкают языком и барабанят по столу. Подвергните медицинскому анализу тех и других. В первом случае получите немощного неврастеника, во втором — здорового юношу. И не потому, чтоб чтение и искусство было бы так вредно, а вследствие естественного подбора. Потому человеку и хочется слишком много времени проводить в читальне и в музее, что он не совсем здоров. Когда на улице происходит самое незначительное происшествие или действие, например поломка колеса или починка асфальта, часть публики останавливается и смотрит. Принято обдавать презреньем этих ротозеев, badaud, фланеров, которым, повидимому, делать нечего и т. д., а ведь в них гораздо больше здоровья и жизнерадостности, чем в тех, которые в это время наслаждаются в граммофонном зале и читают любимого поэта, даже при отправлении естественных надобностей. Поэтому же, для меня вопрос, так ли уж достоин презрения консьерж, в газете читающий происшествия и не читающий передовицы.

Может быть, мне возразят, что пляска — это тоже искусство. Ничего подобного. Танец специалиста перед публикой, (все равно, на эстраде или между столиками) — это искусство, а общая пляска, выделывание незамысловатых и всякому доступных па — хотя бы и под музыку, это не искусство, а что то близящееся к оргии и к мистерии. Настоящий зритель отсутствует потому, что хотя смотреть на пляшущих занятно и наблюдать весело, но „заразительность“ в данном случае ахудожественная. Фабула, необходимая для искусства заведомая фикция, отсутствует. Всякий пляшущий внутри

себя утверждает: „Вот я с тобой пляшу, только потому, что во мне избыток сил и ты мне действительно, нравишься. Мне приятно обнимать твое тело, и тебе, я знаю, приятно со мною быть. Мы пляшем, как хотим, и сколько хотим. Пляшем, пока хочется, а не потому, что нам платят за это. Нам дела нет, красиво ли это и нравится ли другим!"

Конечно, есть иногда и элементы кокетства для третьих лиц и желание показать, что пляшешь лучше других, но суть не в этом.

Во все годы нашей революции, здоровое начало нашего юношества жаждало танцульки, но власти, по удивительному недоразумению, этому противились. Сначала общественные танцы запрещались вовсе, а затем разрешались неохотно, и чтоб были разрешены „танцы до 2-х часов ночи", было необходимо сначала устроить добрую концертную халтурку до 12-ти часов.

1. **Спортивная площадка,**
2. **Дансинг,**

Вот истинная религия и храм Современности.

V

СИМПТОМЫ ОТРАВЛЕНИЯ.

Еще Жан Жак Руссо писал о том, что искусство действует расслабляюще и что народы, подточенные артистизмом, легко побеждались более грубыми нациями (Афины и Спарта, Римляне и Варвары). Во всяком случае, эстетизм и распространение искусств вширь служит одним из вернейших признаков упадка. Тем не менее, проповедь Руссо давно и крепко забыта, а над художествами, по прежнему, реет ореол прекраснословия. Однако, как бы сладко ни пели метафизики-идеалисты, надо признать, что искусство в том виде, в каком оно по преимуществу проявляется в современном быту, есть своего рода возбуждающее средство. И действительно, химические возбудители несколько аналогичны по действию, оказываемому на человека. Подобно искусству, они человека веселят, гонят скуку, делают мир более заметным, более ярким, более нужным, они открывают нам значительность самых ничтожных явлений и предметов [1]).

Конечно, средства искусства богаче и разнообразнее, но все-таки провести вполне ясную границу между дей-

[1]) Близкое сродство душевных состояний, полученных от идеально возбужденных аффектов, и состояний от употребления чая, кофе, алкоголя, опиума и т. д., доказывает с точки зрения физиологии К. Ланге. В обоих случаях наблюдаются органические изменения функций нашего физиологического аппарата (замедление и ускорение дыхания, деятельности сердца, кровообращения, мускульных движений и т. д.), основанные на функции вазомоторных нервов, т. е. нервов наших кровеносных сосудов. (K. Lange — Sinnesgenüsse und Kunstgenuss. Wiesbaden. 1903).

ствием искусства и действием возбуждающих средств я бы отказался. Прежде всего, в обоих случаях мы имеем дело с восприятиями преимущественно эмоциональными, то есть наиболее утомляющими, хрупкими, непрочными и изменчивыми.

Меня конечно плохо поймут, обвинят во всяких преступлениях и пороках, вроде пресыщенности, дегенерации и чуть ли не проповеди кокаинизма. „Помилуйте, Святое искусство! Дар свыше! Устремление в сферу идеала! и т. д.". Вот и посмотрим, по примеру фармакологии, есть ли симптомы отравления. Если искусство есть таинство, дар свыше и т. д., если для него закон не писан, то должно получиться, что чем больше искусства, тем лучше, больше устремления в сферу идеала, больше внутреннего совершенствования, гармонии. Больше искусства, больше и восприятия. Больше искусства, больше и заразительности. Если же прав я, то должны получиться симптомы отравления, хронической интоксикации, подобные тем, какие наблюдаются при лекарственном отравлении.

Кстати сказать, отравиться можно не только лекарствами да возбуждающими средствами, а чем угодно, хоть чистой водой, если не соблюдать умеренность. Даже и такие „священные" явления, как любовь, могут довести до идиотизма, если не знать меры.

Медицинская картина интоксикации заключается в том, что организм начинает автоматически вырабатывать противоядия (антитоксины), вследствие чего действие вещества ослабляется. Приходится увеличивать дозу или концентрацию вещества. Но увеличение дозы идет не в арифметической, а в геометрической прогрессии, так что увеличение количества лекарства идет все быстрей и быстрей. Для замедления этого процесса приходится варьировать лекарства, заменять одни другими, действие которых приблизительно одинаково. Но и действие родственных лекарств слабее проявляется на организме, уже привыкшем к другому лекарству (напр. алкоголика бывает трудней захлороформировать). Наконец, наступает период, когда даже колоссальные

дозы действуют неудовлетворительно, и остается лишь героическое средство — вовсе прекратить приемы, постепенно или сразу.

Именно такова картина и художественной интоксикации. На ранних ступенях культуры формы искусства чрезвычайно устойчивы. Праздничные наряды не изменяются в течение веков (это и теперь можно наблюдать на костюмах этнографических). Какой нибудь гончарный орнамент традиционно переходит от поколения к поколению. Свято передаются из уст в уста все те же былины, предания, сказания, поговорки. В последующие периоды, уже ясней намечается эволюция стилей. Сдержанные формы молодых культур постепенно переходят на экспансивность и перегруженность, так как для успешного воздействия на пресытившееся восприятие нужны все более и более сильные средства. Классицизм эволюционирует в барокко и, завершив эволюцию, после периода отдыха, когда искусство как бы сходит на нет, снова начинается молодой и трезвый классицизм. Эти круговороты с течением веков все ускоряются и последние десятилетия являют картину ускорения, дошедшую до крайних пределов. „Бесконечно ускорился темп жизни и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закружил человека и человеческое творчество“ [1]).

Мы потеряли способность крепко и ярко воспринимать искусство, и оно быстро нам надоедает. Отсюда эти непрерывные искания, и не только искания, но и очень легкие и безболезненные нахождения и достижения. Всякая самоновейшесть и последний крик нами воспринимается весьма легко, но столь же легко и бросается. Дошло до того, что от каждой театральной премьеры, от каждой очередной выставки мы ждем не только новых произведений, но и новых художественных форм. „Помилуйте, кричим мы, Мейерхольд это использовал еще три года назад. Помилуйте, Пикассо так писал еще в 1917 году! Старо, батенька. Кубизм? футуризм? Все это далеко позади“! Мы все кричим и

[1]) Н. Бердяев. Кризис искусства. Москва, 1918.

кричим о кризисе искусства и предлагаем все новые и новые лекарства, а ведь кризис не столько в искусстве, сколько в публике. Кризис внутри нас. „Когда врачи предлагают много средств, значит болезнь серьезная", сказано где то у Толстого (кажется — в Анне Карениной). Мы не любим искусства. Не любовь это, а донжуанство. В чем сущность донжуанства, если отбросить громкие фразы об исканиях идеала и т. д.? — В пресыщенности и испорченности. Воспользоваться и бросить. Так и мы всякое новое достижение в искусстве легкомысленно используем и на следующее же утро выталкиваем за дверь.

Наряду с частыми переменами лекарства идет все более быстрое увеличение дозы и концентрации. Об увеличении дозы уже говорено: как застарелый курильщик, мы ни работать, ни разговаривать не можем без художественной папиросы в зубах, как морфинист, мы с утра до ночи должны себе впрыскивать искусство. Увеличение же концентрации заключается, во первых, в увеличении дозы остранения, во все более и более значительном „сдвиге", во все большем усложнении и утончении фактуры и композиции (Скрябин, Кубисты). Искусство прежних эпох для нас недостаточно остро. „Между живописцами-академистами, — говорит кубист Глэз, — может быть, есть и способные, но как это узнать? Их живопись настолько правдоподобна, что утопает в правде".

Хотя все виды старинного искусства теперь как будто и в моде, но по существу, эволюция искусства наших дней осудила нас на забвение прошлого. Прежние тона для нас слишком блеклы. Они на нас не действуют. Мы прежнего искусства не замечаем. Один из теоретиков нового искусства, Марсель Семба, сказал: „Пусть картины кубистов плохи, но хорошо уже то, что после них наверное не захочется смотреть на прежнюю живопись". Супрематизм является в этом отношении вполне логическим завершением планомерной эволюции. Некогда к сюжету относились бережно; достаточно было самых легких прикосновений воли артиста, чтобы искусство на нас действовало. Затем преображе-

ние сюжета было все значительней. У кубистов сюжет почти неуловим, и остается последний шаг — вовсе им пренебречь, оставить лишь остранение, как остранение. Заумный язык, чистая форма, чистая фактура супрематистов, это то же, что чистый спирт. Эволюция завершена. На горизонте показывается грозный нуль Малевича. Последний крик крикнут. Дальше кричать невозможно, — надо просто бросить пить, хотя бы на время.

Во вторых, увеличение концентрации заключается, я бы сказал, в „бронебойной простоте", в приеме бума. „Сейчас, конечно, надо ударить публику по голове афишей. Оглушить ее надо, как рыбу глушат, а потом собирай корзинами; шарахнуть ее надо, чтоб она очухаться не могла" (В. Азов). Примером может служить увлечение американской музыкой и танцами, расцвет плаката, детективный роман и вообще так называемый „американизм", который в сущности не заключает в себе истинных вкусов Америки, но только отражает то содержание, которое нам угодно в это слово вложить. Некоторые вообще склонны считать всех артистов левых направлений, начиная от футуристов и кубистов, за шарлатанов, рекламистов и втирателей очков. С такими людьми вряд ли стоит заводить серьезный спор. За последние годы, действительно серьезных, тонких и больших мастеров дали нам главным образом левые течения, потому что эти течения своевременны и необходимы, но даже среди больших мастеров левого фронта можно найти принципиальное оправдание бума, как законного приема в искусстве. Например, такой высокий авторитет и большой художник, как В. Э. Мейерхольд, еще в 1914 г. на диспуте оправдывал футуристов, которые, гастролируя где-то в Смоленске, повесили на сцене рояль вверх ногами. „Пусть это грубо, говорил он, но если такое средство нужно, чтобы хоть как нибудь расшевелить провинциального обывателя, то это уже средство хорошее". Решительно ту же мысль В. Э. высказал на диспуте в 1923 году. Он говорил, что задача спектакля какими угодно средствами произвести революцию в зрительном зале, и рассказывал, что ему этого удалось

достичь, поставив сцену расстрела офицера, причем часть публики, у которой еще не выдохлись белогвардейские симпатии, не выдержав зрелища, покидала зрительный зал. Соединение приемов крайнего остранения и бума мы находим и в столь милом нашим сердцам эксцентризме.

Ограниченность средств искусства, роднящая его с прочими возбудительными средствами, состоит и в том, что действие его не безгранично и не вечно. Меня, конечно, будут обвинять в том, что я понимаю искусство слишком мелко, умаляю его значение и могущество. Поэтому считаю долгом отметить и подчеркнуть, что не в величии художественных произведений и гениев, их создавших, я сомневаюсь, а в совершенстве средств нашего восприятия. Бетховен совершенен, но несовершенно наше ухо, а потому самая глубокая его соната, если бы нам пришлось ее выслушивать ежедневно по несколько раз, превратилась бы для нас постепенно в ничто, и только особенно одаренная и соответственно настроенная натура может себе позволить роскошь посвятить всю свою жизнь изучению и интерпретации Бетховена. Поэтому, как я уже говорил, вечного искусства не бывает, и даже в свежие эпохи стили эволюционируют, потому что и к искусству, как к жизни, человек в конце концов начинает относиться автоматично. Характерное место у Гоголя: „Ввечеру подавался на стол очень щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутными щегольскими щитами, и рядом с ним ставился какой то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале, хотя этого не замечал ни хозяин, ни хозяйка, ни слуги“ [1]).

Если бы не было этой способности и на произведения искусства постепенно распространять автоматизм восприятия, то мы бы вообще не выдерживали того огромного количества художества, какое нам подносится каждый день. Нас бы очень скоро пришлось отправить в лечебницу для нервных больных, но к счастью,

---

[1]) Мертвые души. I. 2. Курсив мой.

наш организм вырабатывает достаточное количество антитоксинов, и мы на повседневное искусство не реагируем почти никак, просто не замечаем его. Не замечаем архитектурных стилей домов, не замечаем музыки в ресторане, так что она почти не мешает нам вести беседу, не замечаем картин, висящих на стенах нашей квартиры, не замечаем перлов литературного слога газетной передовицы. „Приехав после четырехлетнего отсутствия в Европу, я почти что не заметил искусства", пишет Эренбург. Совершенно такое же было и лично мое впечатление при в'езде в Европу. Чрезмерная эмиссия искусства понизила его мощь, как чрезмерная эмиссия дензнаков понижает их покупательную силу.

Мне возразят: если искусство на нас перестало действовать, то на основании моих же предпосылок, искусства как бы нет, а следовательно и слова о его чрезмерном распространении теряют всякий смысл. Но в том то и дело, что оно все-таки попадает на сетчатую оболочку нашего глаза, или на барабанную перепонку нашего уха, и следовательно, как то воспринимается, хотя иногда и вполне автоматично. Мы совершенно лишены возможности почувствовать нормальный и здоровый эстетический голод или хотя бы просто хороший аппетит, потому что при первых признаках его мы сразу же удовлетворяем эстетическую потребность из запасов того универсального магазина художеств, который заполняет весь наш быт, а дети наши, выростая в атмосфере артистизма, с малых лет теряют непосредственность восприятия, как щенок теряет нюх, если его кормить пряниками. Поэтому искусство утеряло ту мощность воздействия, на которую оно способно, и превратилось в легкое щекотанье, пятночесательство, сытую прихоть. Учитывать эту опасность и бороться против этого должен всякий здоровый человек.

Когда-то пьянящие, напитки варили в исключительных случаях, по особым праздникам, зато напивались лихо и удовольствие получали. Современный же цивилизованный обыватель презирает и избегает пьянства, зато он почти всегда привычный алкоголик. В любое время дня, и через каждые тридцать шагов, к его

услугам бар, ликер-штубе, бистро, где можно пропустить рюмочку перед обедом, или после обеда, отправляясь на работу и возвращаясь с работы, словом, когда угодно. Эта пошлейшая привычка принимать аперитиф не доставляет почти никакого удовольствия, но обойтись без нее европейцу уже нельзя: желудок не варит, аппетита нет. Решительно таково же и действие на него искусства. Особого удовольствия оно нам не доставляет. Так, легкое щекотанье, и это, конечно, потому, что мы хронически переедаем, страдаем художественным артритом и его последствием — потерей аппетита и энергии. Современное искусство — излишество, и поскольку всякое излишество и пресыщенность мы ассоциируем с понятием буржуазности, то и фундамент всей конструкции современного искусства буржуазен par excellence. Нам все равно, сыграть ли в карты по маленькой, или пойти в театр. Лишь бы убить время. У нас нет ни твердых художественных убеждений, ни твердых симпатий и антипатий; мода на пионерство и приятие ультра-революционных течений в искусстве уживается с крайней степенью эклектизма и александризма. „С одной стороны, надо сознаться, с другой — нельзя не признать"!..

И вот, если оказывается, что искусство, необходимым условием которого является способность на нас как то действовать, нас заражать, на нас почти никак не действует и нас не заражает, если искусство, призванное выводить нас из автоматизма восприятия, само попадает под наш автоматизм, так что мы его вовсе и не замечаем, то совершенно логически напрашивается заключение, что такого рода вертящееся на холостом ходу искусство никакой общественной полезности в себе не имеет, что оно является лишь продуктом жирового перерождения, социальным балластом, и что то огромное количество сил и материальных средств, какое человечеством на такое искусство тратится — тратится в пустую.

VI

ОТРИЦАНИЕ ИСКУССТВА.

Все основанные на сознании неблагополучия царящего в сфере искусства искания новых путей имели до сир пор целью найти такую форму искусства, которая бы послужила к вящему преуспеянию его. Искусство хотели лечить искусством же, по гомеопатическому принципу Similia similibus curantur. Все эти искания проделали вполне планомерную эволюцию и дошли до логического завершения, не достигнув цели.

Поэтому, естественно, начали в самое последнее время раздаваться голоса о том, что спасение не в реформах изнутри искусства исходящих, что дело обстоит гораздо серьезней и острей, что нужно искусство вычеркнуть из нашего обихода, или заменить чем то другим. Эти голоса необходимо проанализировать, подвергнуть критике и постараться сделать выводы. Вот несколько выписок:

„Мы не хотим сказать, что сапоги нам дороже Рафаэля, но все же, на ближайший период, будущее советского государства больше именно в мыле и сапогах, чем в Рафаэле.. Это факт". (Московск. Извест. 22, V. 1923 г.).

„Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни"... (Бердяев. Кризис искусства. 1918 г.).

„Искусство сольется с жизнью, искусство проникнет жизнь. А значит — не может быть никакого то особого занятия искусством, даже понимаемым как „труд", никаких то особых от едино-слиянной жизни произведений искусства, специально, как таковых сделанных... Мыслится момент, когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника, его прекрасным ныне отпущаеши. (Н. Чужак. Леф. № 1. 1923 г.).

„Смерть искусству! Оно естественно возникло, естественно развивалось и естественно пришло к своему исчезновению... Мы — заявили конструктивисты в своей программе — об'являем непримиримую войну искусству. Искусство кончено! Ему нет места в людском трудовом аппарате. Труд, техника, организация!". (Ган. Конструктивизм. 1922).

„Я не перестану утверждать, что эстетика (искусство) принадлежность дикаря. Через строгую систему Кубо-Супрематизма мы имеем выход (из абстракции) в технику". (Мансуров. Жизнь искусства. № 22. 1923 г.).

„ 1. Производство существует не для того, чтобы им любоваться, как новой экзотикой — это предоставим буржуазии.

2. Театр и прочие искусства технизируются не во имя театра и прочих искусств, а для использования оных в быту.

3. Один инженер стоит больше, чем тысяча вдохновляющихся инженерией эстетов". („Арватов". Зрелища № 35, 1923 г.),

„Новое искусство перестает быть искусством. Растворить частное искусство в общей жизни, сделать всех конструкторами прекрасных вещей, претворить жизнь в организованный творческий процесс и тем самым уничтожить искусство". (Эренбург. „А все таки она вертится". 1922).

Тот же автор устами героя „Необычайных похождений Хулио Хуренито" говорит:

„Искусство обращается в бирюльки, в спорт немногих посвященных, в различные фазы душевного забо-

левания, в послеобеденную прихоть мистера Куля, менее необходимую, нежели рюмка „Кордиаль-Медока“ или мягкая подушка. Искусство трижды презренное, издыхает по профессиональному навыку, изображая в последние годы победителя жизни, издыхает с романтическим кинжалом в руке, издыхает вот в этом отдельном кабинете, где напоследок хозяин для более посвященных Кулей повесил танцоров Матисса, пригласил актеров, завывающих стихи мечтателя Дюамеля, и музыкантов, играющих Стравинского. А так как я верен древней мудрости, гласящей, что „живая собака лучше дохлого льва“, то я не плачу, а честно восхваляю свиные котлеты с горошком или даже без оного.“ И далее, возражая против меценатских наклонностей советской власти: „ . . выступил Хуренито, который внес сразу раликальное предложение—искусство упразднить. Вот что он сказал в защиту предлагаемой меры: — „То что вы предлагаете, является лишь новой вывеской над старой паскостью и вспрыскиванием камфоры уже похолодевшему трупику. Зачем вы отстранили религию, если вам необходимо, чтобы кто нибудь освящал нимбами вашу солидную державную дубину? Или от'евшаяся на калориях каста привилегированных жрецов официального искусства лучше крестобородых иереев?“ . Уничтожая искусство, надо всем показать, что оно и только оно виновато в том, что хотело пережить самого себя, заслужив пули в зад, вместо честной кончины на семейном ложе“.

Из западно-европейских писателей, особенно характерны мысли знаменитого Шпенглера: по его мнению все виды современного искусства — это „то, что внутренне, давно ощущается, как нечто́ лишнее“.

„О великой живописи и музыке среди западно-европейских условий не может быть больше речи. Архитектонические способности западно-европейского человека исчерпаны вот уж столетие тому назад. Ему остаются только возможности распространения“. . .

. . .„Если под влиянием этой книги люди нового поколения возьмутся за технику вместо лирики, за мореходное дело, вместо живописи, за политику вместо теории познания, они поступят так, как я того желаю, и лучшего

нельзя им пожелать“ . . . „В любом общем собрании какого-либо акционерного общества или среди инженеров первоклассной машиностроительной фабрики, мы найдем куда больше интеллигентности, вкуса, характера и уменья, чем во всей живописи и музыке современной Европы“. . . . „Сейчас можно закрыть все художественные учреждения, не опасаясь нанести какой бы то ни было ущерб искусству“ . . . „За разительно ясные, высоко интеллектуальные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, прецизиозной машины, за тонкость и изящество некоторых химических и оптических процессов я готов отдать всю стильную дребедень современной художественной промышленности, вместе с живописью и архитектурой“. (Шпенглер. „Закат Европы“ русск. перевод. Москва 1923 г.).

Однако, если пристальней вчитаться в приведенных авторов, то выясняется, что высказанные, в большинстве случаев безапелляционно, мысли таят в себе большую робость, непоследовательность, необоснованность и даже просто поверхностную игру словами.

Про Шпенглера этого сказать, конечно, нельзя. Мысли его наиболее увесисты, но его пессимистическое заглядывание вперед и гадание на кофейной гуще исторической морфологии, несмотря на весь блеск его диалектики, убедительно не для всякого и не нужно человеку, который не склонен произволить аборт будущему человечества.

Русскими отрицателями искусства, наоборот, руководит утопический оптимизм, и потому особое значение приобретают те блага, которые они вместо искусства предлагают. Трудно понятный, вследствие неразборчивости его мыслительного почерка, доходящей местами до безграмотности, Н. Чужак предлагает „творчество новых идеалогических и материальных ценностей в свете будущего“ . . . „Футуризм, последних дней, футуризм раздвинувший рамки вчера еще „школы“ до реальнейшей, чем сама реальность философии, футуризм ныне уже по праву должен быть признан пролетарским искусством в самом буквальном — организационном и духовном смысле этого слова . . . Искусство —

дело всех, искусство — в самых „порах“ жизни; искусство проникает жизнь, как многовидная напевная ритмика... Искусство, как единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего... Всемерное способствование выявлению этой тенденции, начиная от действенной перестройки человеческого общества и кончая действенной поддержкой всякого наличного течения в художестве, упражняющего волю к преодолению и стремящегося уже к ритмически организованной перековке вещей — вот наш подход к искусствостроению на каждый день [1]).

Итак, искусство как будто упраздняется, но вместо него подносится какое то подозрительное по содержанию художественных вибрионов „творчество новых идеологических ценностей, „философский футуризм“, который де является искусством даже в самом „духовном“ смысле; наконец, искусство, как „многовидная напевная ритмика...единый радостный процесс... в свете будущего... ритмически организованная перековка вещей“ и пр. — вот слова, для произнесения которых так и хочется надеть хитон, подобрать музыку (из Скрябина) и поехать к Штейнеру в Дорнах. Что́ бы нашим футуро-марксистам поучиться простоте слога у Ленина и Троцкого или хотя бы у Глэза.

А. Ган, в своей довольно пустой, несмотря на старание выдерживать строго марксистский тон, книжке, одним росчерком пера покончив с искусством, упорно трактует о художественном труде, о новых средствах художественного выражения [2]).

Умный и остроумный И. Эренбург совмещает однако поход своего Хуренито против искусства с предложением прикрепить художников к различным отраслям производства, чтобы они создали коммунистический быт, дома, тарелки, брюки и даже делает сомнительного

---

[1]) Н. Чужак. Под знаком жизнестроения. Леф. № 1. Курсив мой.

[2]) „Марксисты должны работать, чтобы научно осветить его (т. е. искусства) смерть и формулировать новые явления художественного труда“ и т. д.

вкуса предложение использовать картины (!) кубистов и супрематистов для орнамента набойки и даже модели новых ботинок. Хотя его книга „А все таки она вертится“ датирована на 3 месяца позднее, чем Хуренито, но там налицо даже некоторая игра назад: он рекламирует башню Татлина, кафе „Питтореск“, театрализацию жизни, Московский Камерный Театр, ратует за установку связи между политикой, экономикой, наукой и искусством, жалеет, что члены Совнаркома любят правое, а не левое искусство, что левые артисты не достаточно обеспечены материально (стало быть, казенные калории все-таки понадобились), хочет всех сделать конструкторами прекрасных вещей и сделать жизнь искусством.

Из лагеря поэтов также не решаются сказать решительное слово: Маяковский в „Приказе № 2 армиям искусств“, сначала обрушившись на артистов всех направлений, заявляет:

Мастера,
а не длинноволосые проповедники
Нужны сейчас нам!
Слушайте!
Паровозы стонут.
Дует в щели и в пол, —
Дайте уголь с Дону!
Слесарей,
механиков в Депо.

Но к концу приказа дело несколько портится:

„Дайте нам новые формы!“
несется вопль по вещам.
. . . . . .
Товарищи,
Дайте новое искусство —
такое,
чтоб выволочь Республику из грязи.

Итак, вопрос не так прост, как кажется, и даже излишне запутан. Если раньше хотели лечить искусство искусством, то теперь сама жизнь (быт, пролеткультура, производство) должна быть уврачевана искусством, которое, впрочем, подносится не в открытую, а в качестве некоего детектива довольно грубо загримированного.

Задача грандиозная!

VII

КОНСТРУКТИВИЗМ.

Попытаемся свести к основным тенденциям и проанализировать с художественной стороны новейшие теории, предлагающие заменять искусство чем то другим. Их политической тенденции я касаться не буду, так как не чувствую себя в данном вопросе достаточно авторитетным. Впрочем, не надо быть образованным марксистом, чтобы легко почувствовать, что связь новейших теорий с марксизмом очень непрочна. (Основательно доказано в статье Семена Родова „Как Леф в поход собрался“. Журнал „На посту“ № 1, июнь 1923 г.). Не буду также входить в мелкие детали партийных подразделений. Представители новых художественных течений с аристократической щепетельностью отгораживаются от ближайших соседей, но публике и скучно и вряд ли нужно разбираться в таких мельчайших оттенках и вполне допустимо рассматривать новые школы по существу свойственных всем главных тенденций.

Наиболее утопичная и плохо стоящая на ногах идея — это надежда на превращение самой жизни в искусство, на слияние жизни и искусства. Тут дело всегда сводится к громкой и красивой, но совершенно пустой фразе, основанной на теориях Евреинова, слишком дословно понятых. Ведь если вдуматься в смысл слов „сделать жизнь искусством“, то какую бы теорию искусства ни подставлять, выходит непременно Contradictio in adjecto и пустейшая игра слов. Это так же нелепо,

как вылить в реку бутылку рому и вследствие того, что произошло „слияние реки с ромом", сказать: „Река стала ромом" [1]).

Дальше приходится остановиться на другой тенденции современных артистов, особенно потому, что здесь — претензия на теснейшую связь с нашим революционным временем. Основные тезисы приблизительно таковы: раньше в искусстве были жрецы, а теперь об'является, что искусство — это такое же ремесло, как и всякое другое. „Вдохновение — пустая, вздорная сказка... вдохновение безусловно и бесповоротно отменяется. (Б. Кушнер) ...„Мы зовем „левых" революционных футуристов, вынесших искусство улицам и площадям, производственников, давших вдохновению динамо завода (Леф, № 2)". „Мало по малу выводятся из обращения пассеистские понятия: творчество, вдохновение и пр., заменяемые работой, планом, мастерством. Даже внешность художников преображается. Конец маскараду Мюрже — мечтательным суб'ектам в бархатных куртках, помахивающих кудрями и артистически небрежно повязанным галстухом (Эренбург)." Раньше де искусство искажало действительность, а теперь оно должно производить вещи и при том вещи общеполезные или (по выражению Чужака) некие товаро-сокровища". „Надо немедленно организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где вырабатывались бы типы этих вещей, этих будущих произведений искусства" (Брик). Это новое искусство ни в каком случае не должно походить на издавна знакомое нам прикладное

---

[1]) И здесь, на первом месте по конструированию темных и ничего не значащих фраз, стоит Н. Чужак: „Момент слияния искусства с жизнью — вот минимум и максимум искусства, взятого под флагом: Косвенного притяжения, прямого воздействия, участия и производственного творчества рабочего класса". (Н. Чужак. Марксизм и Искусство. „Правда" № 127).

Кстати, когда в 1923 г. футуристы из журнала Леф (№ 2) призывают режиссеров „взять организацию действительной жизни", то не мешало бы им почтительнейше сослаться на Н. Евреинова, предлагавшего то же лет 12 тому назад.

искусство: „Вырвавшись из мещанских комнат прикладничества, куда его поместила старая художественная культура, производственное искусство врастает в самую глубину новых индустриальных форм созидательного процесса (Сборн. Искусство в Производстве)". „Отныне, целью искусства должно быть не у к р а ш е н и е, а о р г а н и з а ц и я жизни (Эренбург); не познание жизни (будто бы свойственное буржуазной эстетике), а специфически пролетарское строение жизни, как некое п р е о д о л е н и е м а т е р и а л а. (Чужак)."

Таким образом, похороненное было искусство приобретает, наоборот, небывалый размах. Артисты должны участвовать во всех областях производства. Художники приглашаются „разгимнастировать свою силу до охвата городов, до участия во всех стройках мира". (Журнал Леф № 2). Установив смерть ж р е ц о в искусства и пропев им „Со святыми упокой", левые артисты довольно неожиданно вскочили на рессору мчащегося мимо них экипажа коммунистической революции и об'явили себя близкими друзьями грядущего пролетариата, которому без них никак не обойтись. „Искусство— это создание вещей, пишет Эренбург, художники — рабочие. Вот почему победа идеологии производителей— победа искусства".

В связи с создавшейся новой обстановкой, туалет артиста, действительно изменился коренным образом: кудри были острижены под машинку, была заказана элегантная „прозодежда", вместо прискучившей бархатной куртки à la Мюрже, но разумеется, дело не обошлось одним лишь переодеваньем. Были также заказаны новые визитные карточки, где слово „художник" было заменено ласкающим слух словом „конструктор".

Вот эта то модная „конструкция", понимаемая, как строение жизни по совершенно правильному замечанию С. Родова, представляет и до сих пор не расшифрованную грамоту [1]).

Попытаемся расшифровать.

---

[1]) Как Леф в поход собрался. Журнал На Посту № 1.

Прежде всего, необходимо отделить конструктивность художественную от конструктивности технической. Что такое конструктивность в искусстве — ясно всякому сознательному артисту. Когда Аристотель требовал, чтобы произведение искусства было составлено так, что если уничтожить часть, то нарушится и целое, он был вполне солидарен во взглядах на конструктивизм с кубистом Глэзом, писавшим: „Всякое уклонение в области формы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета обусловливает форму. Есть оттенки не вяжущиеся с некоторыми линиями; есть поверхности, не выносящие иных красок, отталкивающие их или разрушающиеся под ними, как под давлением чрезмерного веса... Очень удивительно, что часто приходится слышать голоса расхваливающие красочность картины и одновременно порицающие ее рисунок“ [1]).

Из этого прежде всего следует, что модное разделение искусства на конструктивное и декоративное (орнаментальное, прикладное, украшающее) имеет мало смысла. Всякое у д а ч н о е произведение декоративного искусства во все эпохи отвечало требованию конструктивности, так как необходимо учитывало целое и орнаментику ставило в полную эстетическую связь с декорируемым об'ектом. В наиболее удачных аттических вазах (особенно чернофигурных) орнаментика учитывала гончарно-техническую форму, вследствие чего такие вазы вполне конструктивны, хотя здесь явно прикладное искусство. Есть же вазы (особенно поздние краснофигурные), где момент конструктивности утерян.

Итак, художественная конструктивность не исключает орнаментики, а в технике как таковой — орнаментике нет никакого места. Мы любуемся конструктивностью готического собора эпохи расцвета, но ведь в нем подавляющее место занимает орнаментика (в хорошем смысле слова). С точки зрения технической целесообразности, совершенно не нужны ни цветные стекла, нейтрализующие техническую задачу — при помощи больших окон дать побольше света, — не нужны все

[1]) A. Gleizes et J. Metzinger Du Cubisme.

эти оформляющие здание каменные святые, химеры и пр., без которых был бы уменьшен вес постройки, время, деньги и материал. Если одна колокольня была нужна для того, чтобы лучше разносился звук и чтоб можно было наблюдать окрестности, то вторая не оправдывалась никакими практическими соображениями.

Не по далеку от собора можно было найти здание конструктивное в техническом смысле — это замок феодала. Тут — ни одного лишнего камня, только практическая целесообразность, основанная на состоянии строительной техники того времени с одной стороны и на состоянии военной техники с другой. От собора веяло статикой и мистикой порабощенного народа. Замок олицетворял динамику властелина, его реальную политику и грозные gesta. Вряд ли замок в те времена возбуждал в ком-нибудь эстетические эмоции, и понадобилось время, плющь и мох, чтобы романтики почувствовали его эстетически.

Художественная форма — плод подсознательного чутья артиста, а форма техническая всегда основана на геометрической формуле и строится чисто рассудочным путем. Так, кривая, положенная в основу всего построения Эйфелевой башни, точно выведена на основании алгебраической формулы так называемого „бруса равного сопротивления".

Разницу между строительством техническим и строительством художественным, делающую весьма проблематичной возможность их полного слияния, можно усмотреть и в специфическом свойстве их взаимоотношения, которое я склонен был бы назвать, по аналогии с электротехникой, законом гистерезиса. Магнитные явления в железе всегда запаздывают по фазе от производящего намагничивание тока, так что максимум намагничивания наступает лишь когда сила тока уже идет на убыль, а нуль — когда ток уже вступил в противоположную фазу. Так и в искусстве, как общее правило, можно принять, что оно по сравнению с техникой опаздывает по фазе.

Поясню примером: техника изобретает гончарный круг. Гончар увлекается выработкой наиболее целе-

сообразных форм. Новое изобретение радует людей, и они охотно приобретают горшки. Но с течением времени, глиняный горшок становится совершенно заурядным явлением; людей он не радует больше, гончаров разводится много, появляется конкуренция, и для успешного сбыта, приходится заманивать каким то прибавлением, артистически оформляющем горшок. Начинается участие артиста в производстве, а артистизм всегда переживает практическую применимость вещи, и даже больше того: чем сильней артист, чем мощней его искусство, тем скорей оформленная им вещь теряет свое техническое применение, тем скорей она умирает для практического быта и попадает в витрину музея или коллекционера.

Поэтому, нас не шокирует охотничья двухстволка, украшенная художественной резьбой, и очень шокирует браунинг с инктрустациями (есть и такие). Поэтому же, нам, пока, к счастию, совершенно не нужны „оформленные" рукой артиста автомобили, кино-аппараты, паровозы, аэропланы. Поэтому же и литература (а также театр) так часто живут темами сильно выдохшимися в реальном быту (согласие родителей в любовной комедии, специфически театральные темы чести).

Поэтому, Л. Троцкий так прав, когда говорит: „По самой природе своей, художество консервативно, отстает от жизни и мало приспособлено ловить явление на лету в процессе его формирования". Поэтому же, Троцкий так не прав, с художественной точки зрения, когда говорит: „Если мы не знаем, что такое средневековый город, что такое цех, и что такое католическая церковь средневековья, то мы никогда не поймем Кельнского собора [4]). Весь этот быт умер, а Кельнский собор жив.

Искусство может трактовать вполне злободневные сюжеты. Примеров этому много и до возникновения футуризма. (Даже Бетховен тяготел к отражению злободневности, но для возникновения новой художественной ф о р м ы, выражающей данную стадию культуры, нужно время.

---

[4]) Л. Троцкий. Формальная школа поэзии и марксизм.

Искусство завершает культуру, а не создает ее. Ему свойственно набрасываться на вполне сформированные продукты техники, иногда способствовать их гражданской смерти и долго питаться их трупом.

Чего же хотят теоретики конструктивизма? Первый и самый боевой лозунг конструктивистов всех стран заключается в следующем: раньше искусство украшало, отражало, искажало жизнь, — теперь искусство должно строить жизнь, делать новые вещи, производить новые ценности. Не трудно понять, что в этом лозунге кроется лишь большого масштаба недоразумение и явный логический абсурд. Человек может поймать обезьяну, выдрессировать ее, надеть на нее костюм, может содрать с нее шкуру, разрезать ее на части и изжарить или опустить в раствор формалина, но сделать новой обезьяны он не может. Только обезьяна родит обезьяну, человек родит человека, техника родит продукт техники, а искусство родит продукт искусства. Что бы искусство ни построило, логически получается произведение искусства. Следовательно, либо надо допустить, что конструкторы производят новые произведения искусства, в чем решительно ничего по существу нового нет: во все времена, живописцы, скульпторы, поэты, музыканты и т. д., производили новые вещи (картины, статуи, поэмы, симфонии); либо надо вполне и всецело отречься от искусства, отказаться от самих себя, чего, как мы уже видели, артисты-конструкторы отнюдь не собираются делать.

Поэтому конструкторам сразу же приходится в полном порядке отступать, под прикрытием нового слова — Производственничества. (Прошу прощения у тов. наборщика: это слово выдумал не я!). Они лишь претендуют на участие в производстве, вследствие чего разница между конструктором и артистом сразу же становится сомнительной. По Эренбургу „конструкторы-художники воспринимают вещи, создаваемые конструкторами-техниками (машины, мосты, пароходы), как не только родственные, но и опередившие их на пути к оформлению нового стиля". Эта мысль, вполне подтверждающая изложенную выше старую истину об

искусстве, завершающем опередившую его культуру, решительно ничего нового во взгляды на искусство не вносит.

О. Б., пытаясь отметить разницу между искусством конструктора Родченко и искусством прикладным, пишет: „Прикладник украшает вещь, Родченко ее оформляет. Прикладник рассматривает вещь, как точку приложения своей орнаментальной композиции, Родченко видит в вещи, подлежащей оформлению, — материал. Прикладнику нечего делать, если нельзя вещь украсить, — для Родченки полное отсутствие украшательства необходимое условие целесообразного построения вещи". (Леф № 1) Опять — ничего не дающая игра слов: О. Б. вероятно, и сам поймет, что удачно проведенная по краю горшка белая линия и оформляет и украшает вещь; неудачная же постройка паровоза с четырьмя трубами (кроме одной, нужной инженеру), не оформляет и не украшает паровоза. О. Б. может быть согласится, что если прикладник рассматривает вещь, как „точку", а конструктор „видит в вещи материал", то намерения их по существу тождественны: оба они хотят использовать вещь в своих целях; в обоих случаях вещь рискует быть либо украшенной, либо испорченной. Раз „Прикладнику нечего делать, если вещь нельзя украсить", то и конструктору нечего делать, если вещь нельзя оформить, а так как сами конструкторы вполне справедливо восторгаются совершенством форм продуктов современной техники (пароходы, паровозы, под'емные краны, трубки Дениля, мотоциклы и т. д.), то выходит, что конструктор из бывших артистов рискует остаться без дела.

Но конструкторы без дела не сидят, и это потому, что они такие же артисты и эстеты, как и все их предшественники. Каждая страница их писаний, каждое их произведение вскрывает этот эстетизм. Мало того, они не перестали себя мнить Парнасцами и Олимпийцами, жрецами божьей милостью, одного прикосновенья руки которых достаточно, чтоб „оформить" мертвый технический материал. А. Топорков пишет, что современные чудеса техники „лишь робкие и неопытные попытки

подойти прямо к делу (!). Техническая форма оставляет много пустых мест, сказали бы мы, выражаясь языком эстетической критики" [1]). „Перед искусством—задача преобразования форм производственного процесса и форм быта через искусство" [2]).

В. Татлин, на своей лекции „Долой Татлинизм", поясняя роль артиста-конструктора на фабрике, говорил, что вещь должна быть сделана так, чтобы она была удобна, прочна, целесообразна и т. д. и чтобы нравилась. (Явный и ничем не прикрытый элемент эстетизма). Он также выражал неудовольствие, что власти мало идут навстречу его желанию работать на фабрике. Я ему задал вопрос, имеет ли он в виду какой либо вид производства, наиболее его прельщающий. На это Татлин ответил, что ему нужна мотоциклетка и право ездить по крайней мере на пятнадцать заводов, чтоб на каждом из них выделывать нужные ему части. Ответ этот ярко вскрывает типично артистическую идеологию. Татлин — человек одаренный „художественно" и имел бы право называть себя артистом божьей милостью в сфере своего исскуства, но он с одной стороны как будто бы лишь скромный работник в общем плане производства, с другой же — он „избранник", даже вне области своей специальности. Он убежден, что ему — дилетанту техники, ничего не стоит сделать новые технические вещи, стоит лишь захотеть и раз'езжать на мотоцикле с одного завода на другой. На последней Гос. выставке, в бывшей Академии Художеств, был вывешен за подписью Татлина „Приказ № 1 по группе материальной Культуры", § 2 которого повелевал „из'ять из своей среды людей выставивших голые лозунги не подтвержденные ремеслом", а на соседней стенке красовались эскизики того же Татлина, изображавшие карандашом по бумаге новые модели мужских пальто. Многие тысячи ремесленников всего земного шара издавна конкурируют по созданию пальто, которое представляло бы максимум

[1]) Форма художественная и форма техническая. Сбрн. Искусство в производстве. Курсив мой.

[2]) Ibidem. Передовая статья.

целесообразности. Английские фирмы выделывают пальто, представляющие из себя в этом отношении плод долголетнего практического опыта и высокую степень совершенства. Татлин же хочет одним эскизом сделать лучше и даже публично выставляет наброски, конечно, не подтвержденные ремеслом. Все это вскрывает взгляд конструкторов на себя, как на жрецов божьей милостью. Plus ça change plus c'est la même chose [1]).

Конструкторы из бывших артистов говорят о том, что роль их не исчерпывается конкретным участием в производстве, что они должны проэктировать и „предлагать", а также строить „инженериальные" модели и рекомендовать их инженерам и промышленникам. Говорят: „Беда коль пироги и т. д.". По моему, если сапожник станет печь пироги, это еще полбеды. Всякий имеет право переменить профессию. Первые пироги выйдут плохо, а там научиться можно. Но вот, если сапожник вздумает чертить „инженериальную модель" пирога и предлагать пирожникам этой моделью воспользоваться, так это уж действительно — беда! В технике „предложить" — это почти ничего не стоит. Технически разработать и осуществить — вот за что венчают лаврами и платят деньги. Многие великие изобретения задолго до их существования „предлагались" праздными фантазерами, имена которых по справедливости забыты. Взять хотя бы воздухоплавание: и крылья, и пропеллер давно напрашивались сами собой. Мы видели множество чертежей и каррикатур, издавна предлагавших этот способ летания. И игрушки в магазинах давно продавались, построенные по этому принципу. Победе над воздухом мы обязаны не тем, кто предлагал, а тем, кто технически осилил.

---

[1]) То же костюмное недоразумение в Журнале Леф № 2: в тексте заявление о том, что мало дать проэкт костюма, надо его выполнить и преодолеть матерьял. В том же номере, среди рисунков — эскизы спортивной одежды. Казалось бы, надо сшить пробный костюм, надеть его на человека, и если он окажется удачным, снять фотографию и воспроизвести. Впрочем... рисуночки милые и украшают книжку.

Кажется, дело простое: надоело быть артистом, а хочется стать инженером — иди на первый курс инженерного училища, но имей при этом в виду, что ты рискуешь сделаться там последним учеником, так как ты обладаешь в высокой степени качествами для инженера ненужными, но вряд ли обладаешь элементарными чертами характера, необходимыми для образования приличного инженера. Ты артист, а артисты — всегда останутся артистами, какой бы костюм они не надели. Это экзальтированные фантасты, люди, просыпающиеся, когда фабричный гудок зовет рабочих на обед. Это — завсегдатаи баров и ночных кафе, словом, это люди, которых во всех приличных меблированных комнатах всего мира терпят очень неохотно.

Основными чертами свойственными артистам об'ясняется, что они совсем не конструктивно сплетают молот с мистикой. Наряду с марксизмом, материализмом и резкой критикой словесных упражнений Андрея Белого, они проповедуют Хлебникова, не только как поэта, но и как создателя какой то новой математики, и верят в его предсказания, тогда как совершенно ясно, что Хлебников лишь выдающийся поэт, визионер, фантаст и суеверный мистик, в цифрах видящий лишь поэзию. Хоть он и математик по образованию, его цифирь часто бывает безграмотна с точки зрения элементарной арифметики. Мне приходилось проверять некоторые из его уравнений, и я берусь доказать их неверность с карандашем в руке. Не делаю этого здесь, только, дабы не утомить читателя.

Снисходительность к некоторым чертам артистического темперамента заставляет нас не очень сетовать и на Б. Арватова, который одной рукой писал приведенные выше золотые слова о том, что один инженер стоит дороже, чем тысяча вдохновляющихся инженерией эстетов и пр. (см. стр. 47), а другой рукой давал свою редакторскую подпись под № 1 журнала Леф, где некий Б. А. отстаивает типичнейшую графоманию в инженерном стиле конструктивиста А. Лавинского и

дает принципиальное оправдание откровенной инженер-эстетики [1]).

Что от „инженерии“ эстетам нашего времени уйти нелегко, доказывает и то, что ею заразился даже такой мастистый эстет, как А. В. Луначарский, об'явивший на последнем всеросс. с'езде работников искусств, что „художник в инженерии, с особым геометризированным вкусом, может сделать особой координацией частей красивую машину“.

Я исследовал лишь глубины главного русла конструкторского течения в искусстве. Другие пункты их, программы еще более мелки. К таковым относится взгляд на искусство, как на преодоление или обработку материала. Разумеется, всякое искусство есть преодоление и обработка материала, так же, как и всякая техника, и даже, когда я ем бутерброд, я преодолеваю и обрабатываю материал. Так как основная задача этой книги не есть полемика с конструкторами, я позволю себе закончить обзором того, что уже сделано ими практически [2]).

Здесь картина гораздо отраднее: если всю идеологию конструктивизма за немногими исключениями (например, кое-какие остроумные места у Эренбурга),

---

[1]) На самом деле, уж не родственник ли этот анонимный Б. А.— Б Арватову?

[2]) Вот еще несколько наиболее пустых определений конструктивизма, от которых можно лишь отмахнуться: „Конструкцию следует понимать, как собирательную функцию конструктивизма... Только при абсолютном знании принципов коммунистического хозяйства и усвоении экономики переходного (от капитализма к коммунизму) периода, при напряженном внимании к политической и хозяйственной стратегии революционного действия — можно будет сознательно овладеть необходимыми свойствами конструктивного строительства“ (Ган). Конструкторы-художники должны стремиться к тому, чтобы „сделать всех конструкторами прекрасных вещей“ (Эренбург). —„Искусство — это фронт, бьющийся за единое солидарное в труде человечество, просоченное общею для всех радостью постоянного видения мира по новому в едином изобретательском натиске выразительного конструирования всего, что на потребу человека“. (С. Третьяков). —„Момент коструктивный: проэкция вещей и непосредственное производство художественно-диалектических ценностей“ (Чужак). См. также — Тезисы основ Пролеткульта, приведенные выше (стр. 9).

можно с успехом выбросить в корзину, то от практических работ конструктивистов не так то просто отмахнуться. Еще в 1920 г. Д. Штернберг указывал, как на конкретный пример искусства в производстве, на выработку художественного фарфора нашим фарфоровым заводом. Само собой, это есть программа-минимум, и считать цветочки Чехонина за „ритмическую радостную и праздничную перековку вещей в свете будущего“ и пр., не приходится. С 20-го года утекло много воды, на завод приглашен даровитый супрематист Малевич, и мы на днях увидели в витрине на Невском первые образцы супрематического фарфора. Сравнительно с набившим оскомину Чехониным, это, конечно, шаг вперед; завалявшиеся на заводе традиционные чашечки с маркой Николая II, расписанные абстрактными фигурами, имеют несомненный интерес новизны, выглядят вообще не плохо, будут иметь успех курьеза, и попадут в витрину, как к русским, так и к заграничным нэпманам. Но Малевич на этом не остановился, и мы имеем в той же витрине образец настоящего „оформления“. Выставлен совершенно новый по форме кофейник и несколько чашек. То есть выставлен, собственно говоря, не кофейник, а „инженериальная модель“ кофейника, исполненная не в фарфоре, а в гипсе (понимай: преодоление материала. Как мне об'яснили в магазине, модель исполнена лишь по чертежу художника). Из приведенной выше декларации Малевича, конечно, трудно догадаться о его теоретических взглядах на участие конструктора-супрематиста в производстве, но с точки зрения общей тенденции конструктивизма тут несомненно опять „голый лозунг, не проверенный ремеслом“. Со стороны ремесла не может быть оправдан сосуд крайне вычурной формы, исключающей возможность применения гончарного круга и обреченный на высокий процент брака при обжиге. Рассмотренный же со стороны утилитарности, такой кофейник, конечно, представляет явный абсурд: большое количество резких углов обрекает его на быстрое побитие, а множество желобов и закоулков исключает возможность содержания его в чистоте, так что ни одна трезвая

хозяйка не согласится включить его в свой обиход. Витрины же коллекционера распахнутся перед таким оригинальным экземпляром настеж. Кофейник Малевича — это образец жизнеспособного искусства, пожирающего утилитарность вещи, к которой оно прикоснулось, так что вся эта затея не таит и намеков на производство утилитарных вещей для пользы пролетариата. Эстетская затея, идущая по прямой линии от Мюнхенского „Kunstgewerbe"

Иной размах в творчестве Татлина: его пресловутая башня, как произведение конструктивно-художественное, мощно и грандиозно, даже независимо от огромного масштаба, в котором художник мыслил свою постройку. Даже на чертеже башня импонирует. Но при ее техническом осуществлении получилось бы Вавилонское столпотворение: инженер и Татлин говорили бы на разных языках. Всякий инженер скажет, что соответственное здание может быть выполнено с гораздо большей простотой, целесообразностью и экономией материала. Башня Татлина отличное произведение искусства и только. Типичный образец того, что Н. Радлов так остроумно называет станковой архитектурой. И идея поместить государственные учреждения в стеклянный сосуд не может быть признана удачной. Всякий, бывший в кино-ателье, знает, что тяжелым минусом стеклянных зданий является их способность накаляться под действием солнечных лучей. Предлагаемый Татлиным принцип термоса мало поможет беде, так как в данном случае в значительной степени влияет лучистая теплота. Совнарком сбежал бы из такого здания в первый солнечный день и, расположившись поблизости на травке, немедленно издал бы декрет о сдаче в аренду башни Татлина с публичного торга садоводам для выращивания ананасов.

Вообще, утилитарно-идеологический фундамент проэкта Татлина лишний раз показывает полет фантазии чисто артистического пошиба, и даже хуже. Навязчиво лезет в голову Манилов: „Иногда, глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил он о том, как бы хорошо было, еслиб вдруг от дома провести подземный ход, или че-

рез пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтоб в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян... Впрочем все эти проекты так и оканчивались только одними словами" [1]).

Я много говорю о Татлине, так как считаю его самым выдающимся и высоко-одаренным представителем российского конструктивизма, проявившем свое дарование даже в области режиссуры (Зангези), к тому же не лишенном технической жилки. Он умеет проводить в квартирах электрическое освещение и звонки, складывать печурки и (как он сам упоминал на своей лекции) ловко завязывает морские узлы. Прочие конструкторы в меньшей мере обладают его качествами и в большей — недостатками.

Разумеется, даровитому Родченке ничего не стоит весело раздраконить для какого нибудь экстренного случая агит-автомобиль и набросать книжную обложку, но напрасно эти его работы рекламируются в журналах, как нечто особенно новое. Право же, обложка журнала „Аполлон" в своем стиле не менее конструктивна, чем обложка Родченки!

Полемизируя с футуро-конструкторами, С. Родов пишет: „Если эта теория не фраза, то нужно п о к а з а т ь, как посредством искусства строится жизнь, хотя бы на одном конкретном п р и м е р е это доказать" [2]). Пусть редакция журнала „На Посту" не тратит времени на бесплодные ожидания. Как марксисты, они знают, что чудес не бывает. Ничего больше того, что показано, конструкторы не покажут. Продажа „разных товаров, нужных для крестьян" останется в области Маниловского прожекта, а их инженерия есть именно то, что Гоголь, рассказывая о воспитании мадам Маниловой, называет (после французского языка и фортепьяно) „собственной хозяйственной частью, то есть вязанием кошельков и других сюрпризов".

Заслуг конструктивизма отрицать нельзя. Он дал ряд даровитых художников, углубил декретированное

[1]) Мертвые души. I, гл. 2.

[2]) „Как Леф в поход собрался". Журнал „На Посту" № 1.

еще первыми футуристами уважение к промышленной технике и машине и с достаточной ясностью почуял, что с искусством дело не ладно вообще, что необходимо его куда то вывести, или из него куда то выйти, но, сказав А, конструктивисты остановились с разинутым ртом и не решаются сказать Б.

Я за них договариваю:

„Долой искусство" означает прежде всего „Долой артистов"!

В их числе, конечно, долой и артистов-конструкторов. Конструктивизм изжил себя и устарел. Необходимо через него перешагнуть.

VIII

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА И БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО.

Из того, что я отрицаю искусство, то есть отрицаю его необходимость в наше время, не следует, что я его разлюбил. Наоборот, делаю я это от большой любви и сострадания. Мое отрицание не есть также плод пессимизма, в духе Шпенглера. Его утверждение, что архитектонические способности европейской культуры исчерпаны уже столетие тому назад, и что будущим поколениям ничего не предстоит сделать в этом смысле, для меня не убедительно. Я верю в будущее искусство, не правое и не левое, а действительно новое и свежее, но создадим его не мы, и нашему поколению его, вероятно, и увидеть не придется. Но я верю также, что чем дольше люди будут поддерживать искусство наших дней, тем дольше будут тормозиться новые всходы.

К сожалению, мой голос есть пока голос незначительного меньшинства. В частности, художественная политика СССР построена на убеждениях, прямо противоположных. Основной лозунг т. Луначарского: „Пролетариат наследник, а не разрушитель прежней культуры". В связи с этим, вся художественная политика упорно ведется в принципах строгого консерватизма. Даже живописные руины самого застарелого академизма охраняются с трепетом благоговения; по мере их вполне естественного разрушения, возводятся все новые и новые контрфорсы казенной опеки и поддержки. Новых

людей не только поят из старых мехов, но для приобщения искусству широких масс, в старые меха приходится вливать изрядное количество воды. Лишь бы на всех хватило! Даже прекраснодушный Керженцев, еще в 1920 г. с грустью указывал на чрезмерный оппортунизм, консерватизм и пиэтет, рабоче-крестьянской власти перед наследием искусства буржуазной эпохи [1]).

Люди этого толка, вероятно, возразят мне, что мой взгляд на современное искусство, как на излишество, верен в отношении буржуазных классов, но никак не может быть применен к пролетариату, который пришел с более крепким и голодным желудком и с аппетитом поест и переварит то, чего уже не хочет варить утомленный кишечник буржуя. К сожалению, это не совсем так. Ведь класс, пришедший сменить буржуазию, родился не в 1917 году. Конечно, он не так пресыщен, как богатый класс, но все же успел впитать плоды культуры граммофонов, четырехрядной гармоники, картинок из Нивы, кинематографа, открыток, бесчисленных театров и театриков и т. д. Во всяком случае, и к чести его буде сказано, он не особенно жадно набросился на об'едки с господского стола. За эти годы я работал в Одесском районе,—в передвижном театре Черноморского Красного Флота, в передвижном театре одной из красных дивизий, в Одесском Доме Народа, в Петрогреде,—в Гос. театрах Народной Комедии и Комической Оперы. Я и играл, и ставил, и смотрел чужие постановки, иногда очень хорошие, и в театрах, и на воздухе, и на грузовиках, и на платформах, и имел возможность тщательно наблюдать отношение пролетариата к театру. На основании личных наблюдений утверждаю, что толки о новой, особенно отзывчивой аудитории ни на чем не основаны. К театру относились с тепленьким доброжелательством, не более. Ни явно выраженных симпатий, ни ярких антипатий публика не проявляла, и даже в тех случаях, когда халтурность спектакля била в нос, публика не теряла равнодушия. Несколько больше нравилось

[1]) Творческий театр. Пб. 1920.

то же, что вызывало успех у буржуазной публики. (Сам Луначарский утверждает, что охотней всего пролетариат посещает академическую оперу и балет — эти самые типично буржуазные виды искусства). Администраторы хорошо знали, что когда спектакль продан, то есть все билеты отданы какой нибудь организации для бесплатной раздачи, то можно давать желающим контрамарки „на свободные места", так как свободных мест окажется не мало. И играть перед такой бесплатной публикой было тяжелее всего, вследствие ее инертности. Единственным элементом, скрашивающим царившую нередко в театре тоску, были мальчуганы, но и их театральность почтительностью не отличалась, и вели они себя обыкновенно, как аристократы во времена Мольера, но спасибо и за то!

В. Раппопорт в ярких красках описывает контраст между страстным отношением к театру былых театралов, дежуривших сутками у кассы и нашим современным зрителем: „На днях, я видел в театре зрителя, получившего билет без забот и хлопот. Это наш обычный современный зритель. Он что-то жевал, лениво потягивался и вертел пуговицу пальто. Сидел он, конечно, не на своем месте, а на первом попавшемся. Что идет, он не знал (не подумал узнать об этом раньше), да и в театре, по случаю спектакля для организаций, не было ни афиш, ни программ. Когда барышня контролерша подошла к нему, чтоб пересадить его на его место, он встал, ругнулся, сказал, что „здесь совсем не интересно", и ушел из театра. Он был прав. Ему действительно было неинтересно" [1]).

Даже в совсем пролетарских, своих театрах, основанных уже в годы революции, в театрах при фабриках, клубах, в рабочих студиях и т. д. пролетариат редко проявляет определенные художественные вкусы. Подвернется инструктор-новатор, культивируется третьего разбора Мейерхольдовщина, подвернется правый, ставят Островского и Невежина в традиционных павильон-

[1]) Статья „Путь к спектаклю" в журнале „Жизнь Искусства", 1921 г.

чиках. В музеях и картинных галлереях — прежняя пустота, прежние „парочки", а если прислушаться к разговорцам, то убеждаешься, что отношение к музейному искусству не изменилось к лучшему, и порядочная часть посетителей могла бы вовсе сюда не заходить.

Принятие нашего искусства пролетариатом носило, по моему, преимущественно умственный оттенок. Людям хотелось возможно шире воспользоваться теми новыми, гораздо более выгодными в культурном отношении, условиями, в которые они сразу попали, чтоб поднять свой культурный и образовательный ценз. Они верили в искренность и благие намерения тех, кто их вел и толковал им о великом значении той художественной культуры, которая им подносилась с такой охотой и доброжелательством. Но сердца их были в эти годы заполнены иными, более насущными и злободневными интересами.

Грустного и плохого в этом я не вижу. Очевидно, взять художественную культуру буржуазии и передать ее пролетариату не так легко, а главное — не так нужно, как взять у помещиков землю и передать ее крестьянам. Очевидно, пролетариату прежнее искусство несколько чуждо и предстоит создать нечто свое, но, конечно, это еще дело не сегодняшнего и не завтрашнего дня. Л. Троцкий, в ряде блестящих статей, убедительно об'яснил, что пролетарская культура не создается лабораторным путем или росчерком пера [1]).

Есть категория артистов (от кубо-футуристов и левей), твердо убежденных, что созданное ими незадолго до революции и созданное чисто лабораторным путем искусство есть подлинное искусство революции и пролетариата. Сказанное мной выше об относительности искусства не позволяет мне уверовать в пролетарскую сущность этого искусства раньше, чем оно будет фактически принято широкими кругами пролетариата, чего пока наблюдать не пришлось. Сами же артисты со свойственной им априорностью и безапелляционностью утверждают, что это так, во-первых, вследствие их соб-

[1]) Вопросы быта.

ственной любви к пролетартату (увы, не всякая любовь взаимна!), а во-вторых, на основании единичных суждений. Так, Глэз рассказывает, что рабочему, устанавливавшему на выставке печи, больше всего будто бы понравилась скульптура Липшица, и из этого случая уже выводится заключение, что кубизм есть искусство печников.

Позволю себе высказать личное суждение: я интеллигент, совершенно неожиданно захваченный революцией в начале моего четвертого десятка лет. За революционным фронтом я плетусь в обозе 2-го разряда, так как мое мировоззрение и вкусы сложились до 1917 года, но милых сердцу моему кубо-футуристов, покинувших меня для более молодой жены, я не согласен уступить без скандала. Они мои. Не одна рюмка вина была выпита за общими столиками в кафэ и кабарэ Западной Европы и царской Руси. Не женитесь так легкомысленно вторым браком! В решительный момент может явиться первая жена и все расстроить. Да и характерами вы не сойдетесь. Напрасно вы мните свое искусство революционным. Как я уже говорил выше, оно развилось по прямой линии от прежних форм искусства и есть их логическое завершение. Сами кубисты этого не отрицают, производя свое искусство от импрессионистов и даже от Леонардо да Винчи [1])

Когда Н. Чужак пишет, что „футуризм разрушил основную предпосылку буржуазной эстетики, то есть пассивно-созерцательное восприятие зрителя и слушателя, — вводя вместо него принцип преодоления художественного материала (так называемое „непонятное“ и сдвиг плоскостей,—Московск. Правда № 127), то он не только употребляет термин „преодоление материала“ совсем некстати, но проявляет полную безграмотность в вопросах психологии художественного восприятия вообще, каковое всегда предполагает некоторое усилие со стороны зрителя и слушателя. Футуризм лишь стре-

[1]) D'ailleurs, entre les impressionistes et nous, nous l'avons dit, is n'est qu'une différence d'intensité et nous ne voudrions pas qu'il y eût d'avantage. — Gleizes et Metzinger. Du Cubisme.

мится к увеличению этого усилия, а никакого нового принципа не вводит. К тому же, эстетическое усилие со стороны созерцателя отнюдь не исключает его пассивности.

Даже к супрематизму искусство подошло постепенно и эволюционно, и конечно, беспредметное искусство не представляет ничего небывалого и существенно нового (абсолютная музыка, некоторые восточные ковры, лоскутное одеяло нашей кухарки и т. д.).

И по внешним признакам левое искусство не революционно, ибо всякую революционность прежде всего отличают крепкие, устойчивые лозунги и единодушие вождей, а когда все ускоряется темп исканий и нахождений, когда в искусстве царствует моментализм, когда Татлин читает лекцию под заглавием „Долой татлинизм", когда из двух соседних комнат одной и той же выставки люди взаимно обмениваются проклятиями, все это очень интересно, но это больше напоминает министерские кабинеты при Николае 2-м, чем революцию.

Большая терпимость пролетариата ко всем школам искусства от Евтихия Карпова до Мейерхольда и от Маковского до Маяковского показывает, что он либо, согласно Луначарскому, считает себя наследником в с е г о вороха художественной культуры, который свалился на его плечи в 1917 году, либо, согласно моему мнению, в с е м у этому до некоторой степени чужд и рано или поздно покажет нам „свое" там, где мы этого меньше всего ожидаем. Предрешать же подробности как содержания, так и форм будущего искусства так же бесполезно, как раскладывать пасьянс.

Есть еще взгляд на современное положение искусства (очень распространенный), взгляд, как будто несколько умаляющий значение моих выводов: „действительно, скажут мне, теперь время такое, что до чистого искусства мало кому дело есть. Пусть искусство выдохлось, это не так важно; все-таки его можно использовать для агитации и пропаганды". К такому мнению обыкновенно прибавляется, что самоцельное искусство— это вообще миф. Искусство Людовика XIV служило для прославления его величия, икона есть не что иное,

как агит-плакат, станковая живопись служит для украшения квартир и подчеркивания богатства их владельцев и т. д.

Вопрос, действительно, спорный, но даже если предположить, что искусство существует в природе только в соединениях, как в химии, только в соединениях существует так называемый кислотный радикал (SO^4), то все-таки, принципиально отказываться от взгляда на искусство, как на нечто самостоятельное, вряд ли было бы логично. Иначе, можно было бы и лошадь определять как млекопитающее, имеющее четыре ноги, хвост и, либо седло на спине, либо оглобли с боков, на том основании, что люди не зря выводят лошадей, а для своей пользы. Попробуем для наглядности и дальше уподоблять искусство лошади. Действительно, лошадь служит на пользу человеку, и даже больше того: когда самый прекрасный скакун, долго бывший радостью и гордостью хозяина, превращается в старую клячу, то начинают упорно думать о том, чтобы его употребить на пользу, например, для перевозки картошки или навоза. Дело житейское!

С этой стороны, конечно, наше искусство еще, пожалуй принесет пользу, но и то подумать надо. Во-первых, лошадь впрягают в повозку, потому что повозка сама не едет, а впрягать лошадь в исправный автомобиль было бы довольно глупо. Во-вторых, раньше чем возить картошку или навоз, надо посмотреть, хватит ли у лошаденки на это сил, и не зря ли она будет есть овес и надрываться. По первому пункту я лично не чувствую себя особенно компетентным, но все-таки полагаю, что чем золотить пилюлю, лучше просто об'яснить ребенку ее пользу. Думаю, что, например, толковая лекция о необходимости борьбы с вредителями стоит дороже, чем несколько стихотворений и комедий на ту же тему. Керенскому и концерты-митинги не помогли, а коммунисты и без концертов намитинговались до Совнаркома. По второму пункту — я согласен, что наша бедная коняка картошку возить еще может. К вашим услугам!

Итак, то искусство, которое мы называем новым, не есть новое.

Нового искусства пока еще нет, и создать его могут только новые люди, подобно тому, как революцию в политике могли провести только новые люди, а не Витте, и не Коковцев.

Два обстоятельства являются главными препятствиями к появлению в наши дни нового искусства: во-первых, переходная эпоха, а во-вторых, засоренность почвы, убивающая новые всходы. Мы все думаем об удобрении пролетариата художественным наследием, но любой агроном об'яснит, что одно удобрение, без расчистки почвы и без черного пара, ничего не стоит. Перед операцией необходима дезинфекция. Необходимо обратить внимание на спертость нашего культурного воздуха. Необходимо открыть окна.

Обидно, что российская революция обошла только область искусства, хотя ее следовало революционировать не менее других областей. Ведь в военном деле, коммунисты не собирались говорить новое слово. Наоборот, они в принципе презирают войну. Тем не менее, они не захотели бережно брать в руки военное наследие прежней эпохи и начали с того, что разрушили царскую армию и во главе своей армии поставили не какого нибудь генерала, а совершенно нового человека — Троцкого. В области журналистики было начато с того, что росчерком пера уничтожили всю прежнюю периодическую печать, и рядом с этим, создали свою прессу, свежую, хотя и имеющую преемственную связь с некоторыми традициями журналистики. Даже такая совершенно жизненно-необходимая область, как фабричное дело, была сначала сведена на нет, и уже затем восстановлена на новых началах. Во всех областях мы прошли через благотворный искус голода, и только искусство в этом отношении обижено.

Конечно, если искусство нельзя создать росчерком пера, то и уничтожить его нельзя одним каким нибудь декретом. Оно было, есть и будет. Даже если в принципе искусство — есть зло, (а я этого не утверждаю), то во всяком случае — зло среди людей неизбежное, но злоупотребления искусством избежать можно. Начать надо с того, чтобы люди хоть в принципе пе-

ременили свое отношение, свой взгляд на искусство, как на что-то всегда, во всех случаях и в любом количестве нужное и достойное. Довольно курить фимиамы и волочиться за разжиревшими музами. Нужно помнить, что есть истинная любовь и есть дома терпимости. Храмы муз, в огромном большинстве превратились в наши дни в такого сорта заведения, а мы все кадим и славословим и не понимаем того, что музы пали жертвами нашего общественного эстетического темперамента и неумеренности, что они поблекли от излишних курений, каждений и прикосновений.

Чем значительней явление, тем более необходима в отношении его умеренность и даже запретность. Всякая повседневность изнашивает и опошляет. У нас все кричат, что надо искусство вывести на улицы и площади (как будто мало его на улицах и площадях), а я говорю, что искусству необходимо гетто и черта оседлости. Не на улицы ему надо выходить, а удалиться в катакомбы. Быть может, в охотном приятии первыми христианами гонений и в их добром желании пострадать было и юродство, но все же, нельзя не признать, что только в катакомбах было истинное христианство, как из катакомб Женевских и Лозанских кофеен и Нерчинских рудников вышли те железные люди, что управляют нами теперь.

Художественное гетто необходимо еще и потому, что всякий гражданин имеет право на отдых в безыскусственности, если пожелает того. Курение, например, ограничено: есть вагоны, есть комнаты в кафе „для некурящих"; в присутственных и общественных местах курение ограничено особыми помещениями, но во всем городе нет места, где желающие могли бы отдохнуть от художественного засилия.

Искусство признано и узаконено обществом с особенной убежденностью, зато и наша связь с искусством напоминает законный брак или приближающиеся к нему формы сожительства, когда „спят вместе" [1]). Мы охотно

[1]) На некоторых языках, пошлое выражение „спать вместе" является синонимом половых сношений, например, по английски: to sleep with.

спим с музами, потому что в наши дни они гуляют в голом виде. Бери за деньги сколько хочешь. Когда-то все женщины расхаживали без одежды, а чтоб лучше действовать на мужчин, они, по рецепту Евреинова, украшали себя бусами, кольцами, ракушками, побрякушками и умащались глиной, но со временем они догадались, что в этом отношении выгоднее всего вовсе закрыть свое тело. Женская стыдливость происходит из простой бережливости и хозяйственного расчета. Музам не мешало бы это понять, так как важнейшая из назревших художественных реформ — переход от недержания к воздержанию.

В связи с этим, теряет всякий смысл государственная опека и поддержка искусства, которое необходимо вовсе отделить от государства. Конечно, нельзя разрушать или закрывать музеи, но тратить огромные суммы на субсидирование театров, от которых пахнет трупом и которые сама власть оскорбительно называет музейными (как будто такое живое искусство, как театр, может сколько нибудь походить на музей), нет никакого смысла. **Следует, конечно, подумать и о полной ликвидации всех художественных наук (в том числе истории поэзии и литературы), в качестве обязательных предметов в учебных заведениях.** Насильственное внедрение эстетических знаний в детские годы только способствует убийству свежести эстетических восприятий. Все мы ненавидели тех Расинов, Державиных и пр., которых нам вливали насильно в школе. Помню как нам, сдавшим экзамены без переэкзаменовок, все-таки ставили в обязанность прочитывать в течение летних каникул известное количество классиков, по составленному преподавателями списку. Помню как, в то время как мне хотелось кататься на лодке, на велосипеде или заниматься фотографией, я с ненавистью начинал глотать, за неделю до окончания каникул всех этих, ничем в сущности передо мной невиновных „Братьев Разбойников“, „Цыган“ и т. д., и если, несмотря на это, я, выросши, все таки их полюбил, то это лишь доказывает особую выносливость моей художественной натуры.

Вместе с тем, надо проникнуться убеждением и про-

поведывать, что в мире и без искусства можно найти много прекрасного, что прекрасна не только природа, но и ничем неразукрашенная техника. Футуристы указали на злоупотребление голыми Венерами в искусстве. Они правы конечно, но необходимо оговориться, что голая Венера все-таки лучше, чем разряженный паровоз.

Да здравствует голая техника, спорт и пляска!

Против водки и церкви может помочь кино, но в гораздо большей степени — спортивная и танцевальная площадка. В них тот черный пар, который нам так нужен, чернозем, из которого — я верю — выйдет новое искусство, и потому радостно приветствую стихийное устремление за последние годы всего культурного человечества в спорт и пляску.

В последнее время выставлен лозунг самодеятельного искусства. Несомненно, что будущее искусства пройдет сквозь животворное горнило самодеятельности, но принцип этот понимается пока-что очень не ясно и половинчато. В театре например, это течение ясно вылилось в тенденцию уничтожить рампу и привлечь публику к активному участию в представлении профессиональных актеров (Мейерхольд). Но не ту же ли цель преследовал самый упадочный и буржуазный тип театров-кабарэ. Все наши так называемые самодеятельные театры и студии представляют из себя просто любительские кружки под руководством профессионалов или даже, (что еще хуже), с непосредственным участием профессионалов [1]).

Повторяю, что нет смысла изгонять прежнее искусство, не изгоняя вместе с тем и прежних артистов. Не верю в будущность такого самодеятельного искусства, которое вырастет не вполне самостоятельно, а в парниках, разводимых членами Сорабиса. Если не вместо прежнего Сорабиса, то наряду с ним нужен такой но-

[1]) Пытаясь спаять под одним кровом самодеятельный красноармейский театр с незлобинскими профессионалами, Мейерхольд говорил, что считает составным элементом современного театра — рабочих, крестьян, красноармейцев и профессиональных актеров (Вестн. Театра 1920 г. № 76).

вый Сорабис, вступление в который было бы совершенно закрыто тем, кто состоит или когда нибудь состоял в прежнем Сорабисе.

Не все попы плохи. Были среди них люди не только хорошие, но и великие. И артисты есть сейчас отличные, умелые, честные и талантливые. А все же, не попробовать ли новому искусству обойтись без их помощи и покровительства.

В заключение, вспомним еще раз о нашей лошади. Везет бедная старательная лошадка тяжелый воз по тяжелой дороге. Поклажи — гора! Навалили люди на воз, что попало. И агит, и проп, и политпросвет, и услаждение нэпмана, и заполнение свободного времени широких масс населения, и охват городов, и участие во всех стройках мира! Надрывается конь, искры сыпятся. Вокруг него кричат и шаманствуют ревнители и покровители, смыкают, щелкают... Кто добрым словом поможет, а кто и трехэтажным... Граждане, имейте сострадание к животным! Лучше всего было бы вовсе распречь коня и пустить его на травку. Подкормится — лучше везти будет. Но если он вам так уж необходим, сделайте милость, снимите хоть часть поклажи.

Блажен, иже и скоты милует!

Сознаю, что законченная мною работа есть не только и, может быть, даже не столько научный труд, сколько художественное произведение. Высказанные мысли мной продуманы, но еще более — прочувствованы.

Сознаю, что перестать грешить искусством на деле трудней, чем на словах. Но и чистосердечное раскаяние чего нибудь стоит.

Сдавая свой труд в печать, я заранее приготовился выслушать и прочесть не только строгую критику, но и брань. Не всякий простит мне прикосновение к некоторым святыням.

Что касается художественного пресыщения буржуазных классов, то недуг этот, на мой взгляд, очевиден, и

моя скромная заслуга, а следовательно и польза книги, состоит разве в том, что я дал несколько более подробное и внимательное описание болезни, чем это делали до сих пор. На тему же о художественном наследии пролетариата и вообще об искусстве будущего предстоит еще не мало подумать и пообсудить, так как мной лишь намечены вопросы, быть может с некоторой, побуждающей к плодовитым спорам, остротой.

Письменные возражения, поправки и дополнения с благодарностью приму и постараюсь использовать для дальнейших работ. За присылку рецензий буду крайне признателен.

К. Миклашевский.

28 августа 1923 года.

Петроград, Моховая 7, кв. 6.

SPECIAL 80-B 31719

GETTY CENTER LIBRARY

СКЛАД ИЗДАНИЯ:
МАГАЗИНЫ
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВА
ACADEMIA
ПЕТРОГРАД, ПРОСПЕКТ
ВОЛОДАРСКОГО, 40
МОСКВА, ТВЕРСКАЯ, 29